

Towards a History of the Literary Institution in Canada / Vers une histoire de l'institution littéraire au Canada

**Prefaces and Literary Manifestoes /
Préfaces et manifestes littéraires**

Edited by

E.D. BLODGETT and A.G. PURDY

**in collaboration with
S. TÖTÖSY de ZEPETNEK**

Research Institute for Comparative Literature

**University of Alberta
1990**

HOLIC * HILAC

**Prefaces and Literary Manifestoes /
Préfaces et manifestes littéraires**

Edited by

E.D. Blodgett and A.G. Purdy
in collaboration with S. Tötösy de Zepetnek
with the assistance of C. Garrett and L.-A. Lavigne

Proceedings of a Conference

Towards a History of the Literary Institution in Canada 3
Vers une histoire de l'institution littéraire au Canada 3

Organized by the Research Institute for Comparative Literature at the
University of Alberta,
November 12-14, 1987

Research Institute for Comparative Literature

University of Alberta
1990

Published by the
Research Institute for Comparative Literature
University of Alberta
Edmonton, Alberta
Canada T6G 2E1

Copyright © 1990

Canadian Cataloguing in Publication Data

Main entry under title: Prefaces and Literary Manifestoes = Préfaces et manifestes littéraires
Proceedings of a conference held at the University of Alberta, November 12-14, 1987.
Texts in English and French. Includes bibliographical references.

ISBN 0-921490-03-8

1. Canadian literature - History and criticism - Congresses. 2. Criticism - Canada - History - Congresses. 3. Canadian literature - History and criticism - Congresses I. Blodgett, E.D. (Edward Dickinson), 1935-. II. Purdy, Anthony George, 1949-. III. Tötösy de Zepetnek, Steven, 1950-. IV. University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature. V. Title: Prefaces and Literary Manifestoes. VI. Series.

PS8045.P74	1990	C810.9	C91-091075-8E
PR9184.6.P74	1990		

Données de catalogage avant publication (Canada)

Vedette principale au titre: Prefaces and Literary Manifestoes = Préfaces et manifestes littéraires

(Vers une histoire de l'institution littéraire au Canada; 3) Comptes rendus d'une conférence tenue à l'Université d'Alberta du 12 au 14 novembre 1987.

Textes en français et en anglais. Comprend des références bibliographiques.

ISBN 0-921490-03-8

1. Préfaces - Histoire et critique - Congrès. 2. Critique - Canada - Histoire et critique - Congrès. 3. Littérature canadienne - Histoire et critique - Congrès. I. Blodgett, E.D. (Edward Dickinson), 1935-. II. Purdy, Anthony George, 1949-. III. Tötösy de Zepetnek, Steven, 1950-. IV. University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature. V. Titre: Préfaces et manifestes littéraires. VI. Collection.

PS8045.P74	1990	C810.9	C91-091075-8F
PR9184.6.P74	1990		

All rights reserved. No part of this publication may be produced, stored in a retrieval system, or transmitted in any forms or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the copyright owner.

Distribution:

Research Institute for Comparative Literature
University of Alberta
Edmonton, Alberta
Canada T6G 2E6 - (403) 492-4776

Printed by Academic Printing and Publishing
P.O. Box 4834
Edmonton, Alberta, Canada,
T6G 5G7

The editors of this volume wish to thank the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, the University of Alberta Conference Fund, and the Office of University of Alberta Vice-President Peter Meekison for their support of the conference and the publication of the proceedings.

Table of Contents/Table des matières

E.D. BLODGETT

Foreword ix-xv

DOMINIQUE GARAND

La Politique éditoriale
comme contrat de lecture 1-17

ANTHONY PURDY

"Ceci n'est pas un roman."
À la recherche d'un vraisemblable:
discours et contrat dans le roman
canadien-français du XIX^e siècle 18-28

MARY LU MACDONALD

Reading Between the Lines:
An Analysis of Canadian Literary
Prefaces and Prospectuses in the
First Half of the Nineteenth Century 29-42

STEVEN TÖTÖSY de ZEPETNEK

Nineteenth-Century Canadian Novel
Prefaces: Corpus and Literary System 43-55

CAROLE GERSON

The Presenting Face:
Prefaces to English-language
Poetry and Fiction Written
by Women in Canada, 1850-1940 56-71

LESLIE MONKMAN

Prefaces, Politics and
Julia Catherine Hart 72-81

LORRAINE MCMULLEN
The Multifaceted Prefaces of
Ernest Thompson Seton 82-89

HEATHER MURRAY
The Woman in the Preface:
Atwood's Introduction to the
"Virago" Edition of Moodie's
Roughing It in the Bush 90-97

SHERRY SIMON
Volontés de savoir: Les préfaces
aux traductions canadiennes 98-110

JACQUES MICHON
La Fonction éditoriale de
la préface 111-126

FRANK DAVEY
Reading Upon Reading:
The Preface in English-Canadian
Literary Criticism 127-145

ALAN KNIGHT
Growing Hegemonies: Preparing
the Ground for Official
Anthologies of Canadian Poetry 146-157

RENÉ DIONNE
Essai sur la littérature nationale
(1861): un texte trop négligé 158-170

KENNETH HOEPPNER
The Image of the Reader in
Literary Essays Published in
Queen's Quarterly, 1893-1929 171-180

JEANNE DEMERS

Le Manifeste "un discours de la demande,"

ou La parole exemplaire

de Michèle Lalonde 181-190

JEAN FISETTE

Préliminaires à l'analyse systémique

d'un épisode littéraire: Claude Gauvreau,

lecteur de *Refus global* 191-207

E.D. BLODGETT

Foreword

A preface to a collection of papers which themselves address the problematics of the preface in the anglophone and francophone writing of Canada contains a certain irony that will not, however, serve as part of the burden of these remarks. Its sole purpose is to situate these papers in the context of the HOLIC/HILAC project and to indicate the significance of their particular contribution.

The project consists at this initial stage of a series of some ten conferences that pose a number of questions about writing in Canada that range from its place in the economic institution to systems of canonization (Blodgett 172-73). Each conference and collection that serves as a record of the conference is one of the several routes leading toward a history of the literary institution in Canada. Because the literature of Canada is not single, but consists, besides the charter languages of French and English, of writing in both indigenous and other languages of Africa, Asia, and Europe, it is evident that relation and difference is of central significance. It is for this reason that, among the theories useful in the development of such a history, the polysystem theory has assumed a somewhat privileged position, inasmuch as it assists in providing a pragmatic and descriptive account of how the systems of various literatures interact (Dimić and Garstin). Of equal importance, and drawn upon with great skill by the francophone contributors to the project, is the manner in which literature is given a particular stamp because of its institutional life (Robert). The two understandings of writing in Canada as an expression of a plurality of systems and shaped by its institutional *habitus* provide the basis for the movement toward a history (or histories) yet to be conceived and brought to light.

This is a record of the third conference held from November 12-14, 1987.¹ It addressed the function of the preface and the manifesto as texts designed to situate another text or writing practice within the literary institution. Its pertinence to the project is self-evident, inasmuch as one of

1 Because of the differences between a collection and a book, the papers selected for this collection have been given a sequence other than their original order.

the major concerns raised (and this is raised as well in polysystem theory) is not only what literature does but also what literature is perceived at different moments of its history to be. A primary function of the literary preface, then, derives from its illocutionary direction (Genette 15-16) that may be perceived in the following syllogism: "La littérature doit *être* ou *faire* 'x'; Or ce roman a fait 'x'; Donc, toi, lecteur, tu dois le tenir pour un livre de valeur universelle" (Mitterand 25). We may disagree with the final conclusion, but the reader is deictically drawn into the equation, becoming a necessary rhetorical move.

The first two papers are placed where they are because they raise some of the broader theoretical issues of the preface. Departing from Genette's taxonomy of paratextual signals, Dominique Garand argues that the successive re-editions of a text give access to the dynamics of the relationship that obtains between the text and the institution. When the book is conceived as object, not only does editorial policy become clear, but also the system of the text becomes distinguishable from the apparatus of its presentation. For Garand this apparatus is an *archi-text* that in its successive re-editions may be understood as the text in the process of successive readings. As a consequence, paratextual information is in fact a framework for reading (a grammar) and not simply the static order of displaying a text. Of central significance is the notion that the institution itself is textual and participates in a zone of perpetual conflict that exists in the relation of author/reader, writing/reading, discourse/market, and text/institution. Addressing the preface proper as the most significant paratext, Anthony Purdy, also drawing upon Genette, argues that the preface contains a kind of grammar or rules that indicate how a text should be read and clues that suggest why it should be read. Given the publically negative attitude in Québec in the nineteenth century toward the French novel, the preface was designed to contain instructions that would distinguish a French from a French-Canadian narrative. The instructions operate according to Mitterand's syllogism cited above, but its conclusion is of a different order: "This book is not a novel and runs the risk of not pleasing its public." Such a statement indicates, in a manner that complements Garand's argument, that a preface is a site of conflict. These two papers are placed so as to provide theoretical introductions to those that follow, the first series of which address the function of preface in the nineteenth century for the most part and are framed by Mary Lu MacDonald and Heather Murray. MacDonald's paper, whose examples are chosen from both francophone and anglophone texts, addresses not only the preface but also the prospectus as a specific marketing device. Touching upon a theme privileged in Purdy's paper, she remarks upon a general denigration of imaginative writing that

imaginative writing that leads to the promotion of national and moral imperatives as primary motives for publication. Social concerns appear to dominate, and personal motives are almost always presented in such a way as to obscure commercial interest. The values of the "préface auctoriale originale" (Genette 182) do not generally appear to be in conflict with the social standards of the communities toward which they are directed. Steven Tötösy's paper, deriving in large part from Siegfried Schmidt's empirical science of literature and developing its corpus from material produced by the Canadian Institute for Historical Materials, presents a typology of the preface, designed to outline recurrent characteristics of the nineteenth-century preface. Although somewhat at variance with MacDonald's recuperation of central themes, his data is suggestive. The preponderant motivations for the anglophone preface are to explain the background of the novel, to criticize other authors or ideologies, and to promote the text. In contrast, francophone prefaces explain less and are strongest in the critical category. This would indicate that the preface is most often a polemical discourse.

By addressing the woman as author, Carole Gerson raises a special set of issues, particularly if the prefacer is the author herself or if the prefacer is allographic and usually male. The conventional stance of the woman, especially in Victorian Canada, was one of diffidence and apology for "attempt[ing] the pen" and entering a traditionally male domain. The typical male convention in introducing a woman was to affect praise, often for qualities that have little to do with writing. The most significant changes in the use of these conventions occur in the twentieth century in the decades between the two wars when the role of the woman author appears to improve. A specific instance of a woman author as self-presenter is taken up in Leslie Monkman's paper on English Canada's first Canadian-born novelist, Julia Beckwith Hart. She provides two prefaces for two different novels, one of which was published in Canada, the other in the United States, and which present two opposing models of national views. The Canadian is colonial and deferential, a position noted by MacDonald and Gerson, and inscribes a strong moral and factual point of view. The American novel, perhaps predictably, stresses the national interest at the expense of the moral purpose. The ideological difference between the two is the difference between British imperialism and American liberalism, political positions that seem to offer contradictory models for subsequent prefacers and subsequent conflicts of codes. The example of Ernest Thompson Seton provides Lorraine McMullen with the occasion to explicate some of Seton's central themes, some of which coincide with Victorian preoccupations. Chief among these are his interest in evolution and

consequent thematization of animals and the need for conservation. Markedly illocutionary, these prefaces are a site of polemic intent. The prefaces to his fiction specifically emphasize their truth-value, thus valorizing the genre and answering the question of why this text is written in this way.

Returning to issues discussed by Garand, MacDonald and Gerson, Heather Murray thematizes the position of the woman in the paratext and how she is to be construed. Both Derrida and Genette are invoked to argue that there is a homology between the woman as mediator between nature and culture and the preface as mediator between text and hors-texte. Her text is Margaret Atwood's 1986 introduction to the Virago reprint of Susanna Moodie's *Roughing It in the Bush*, and Atwood serves as mediator for Moodie and, in dramatic fashion, for herself, moving between the demands of introductory and prefacial discourse in her effort to recontextualize Moodie for a contemporary and feminist audience. The result is a *pas de deux* in which the dancer appears unsure which dance she should dance, her own or that of the other. A similar problem in the mediating function of the preface is foregrounded in Sherry Simon's paper, which examines the position of the translator, who may be said to be marginalized in a manner analogous to that of the woman. If the translation is "second hand" and therefore "femall" (sic) as Florio observes, so the preface has often inscribed a hierarchy of author and translator. Through an analysis of the respective prefaces to the translations of Kirby's *The Golden Dog* and Aubert de Gaspé's *Les anciens Canadiens*, she indicates clear differences of intent: the former is designed to mediate, to reflect upon the other culture; the latter is shaped for self-reflection. As a consequence, non-fiction is the preferred genre in Québec, and the role of the preface is self-effacing with respect to the translator. The English-Canadian translator's preface, by contrast, because of the ideological role it plays, allows for a greater interplay between author and translator.

Jacques Michon proposes a communication model for the examination of the prefaces by Québécois for literary texts published between 1940 and 1960. The function of the preface varies, he argues, according to genre. The preface to collections of poetry are designed to valorize the text; the novel preface responds to Genette's theme of why this text, and thematizes the historical, the edifying, and the practical. Finally, it serves a necessary institutional function in the absence of strong structures of reception. Prefaces are also constructed to valorize the author, as Frank Davey argues. As a result, they are to be defined both by their rhetorical strategies and (therefore) as a site of conflict. What they promote — the excellence of English-Canadian writing, in this instance — is as significant as what they conceal, which is often a tension between centripetal and centrifugal

ideologies. The preface, then, may be perceived as an instrument of control, as Derrida argues in *La Dissémination*, which is precisely the point that Alan Knight makes in his discussion of prefaces to anthologies of English-Canadian poetry. Drawing upon a corpus that ranges from the nineteenth to the twentieth centuries, he argues that all the major prefaces employ rhetorical strategies that seek homogeneity. The intent is to construct a Canadian tradition and, hence, the 'national' is continually thematized. The regional — even the 'uncharacteristic' — can claim significance only if it aspires to the 'Canadian' and 'universal.' Following an argument developed in Davey, Knight indicates that the governing metaphors draw upon a belief in the organic, which tends to obscure the constructed character of any literary utterance.

René Dionne discusses one text, L.O. David's "Essai sur la littérature nationale" (1861). Given the date, it is not surprising that the 'nation' is privileged, and appeals are made to religion and 'la patrie.' The nationalism of the text reflects the clerical ideology of the moment and as in many other prefaces of the period in both anglophone and francophone Canada, there is an evident symmetry in the ideological views of author and reader. As Kenneth Hoepfner observes, the same symmetry obtains in the articles published in *Queen's Quarterly* from 1893 to 1929, a period of resurgent English-Canadian nationalism. They provide an image of the reader in the text that allows for a relatively homogenous value system, which is that of a small group of professionals possessed of a liberal education for whom there was little difference between the literary and the religious codes. Because of the shared values, metaphor, rather than logic, was the preferred mode of address, suggesting an audience similar to that of English-Canadian poetry anthologies.

In many respects, the reader that Dionne and Hoepfner identify have much in common with the reader of the manifesto who, as Jeanne Demers indicates, following Claude Lévy, is a non-reader. The text is transparent to such a reader, privileging the referential level of the text, and implying a reader who acts upon ideological issues, rather than one who interprets them. If the text of the manifesto is out of phase with the governing ideology (unlike the texts examined by Dionne and Hoepfner), it becomes revolutionary, such as those of Michèle Lalonde, whose aim is to overcome both patriarchal power and matriarchal identity. A paradox of the manifesto is that it denies itself as text at the same time as it denies the reader as reader, who becomes, in effect, read. The risk is perhaps greater for the writer, who in her efforts to avoid becoming an object of publicity and fame, must marginalize herself, becoming the non-subject of the non-text. These problems are pursued from an institutional perspective in the final paper by

Jean Fisette, who discusses Claude Gauvreau as reader of Borduas's "Refus global." While the manifesto aims at a shift in the paradigm and consequently a re-ordering of the institution, the reader, who acts upon its promptings, becomes an agent of the desired change. The writer of the manifesto moves between language and metalanguage, remaining ineluctably apart from the institution (Borduas's emigration to New York is a sign of this position); the reader becomes the empowering figure of the manifesto, representing the cultural institution as closure.

Although Fisette's paper concludes this volume, it does not end in closure but with a plea to remember that the literary institution should not be understood as a light to illumine literary activity. Rather it is itself a site of heterogeneous codes and attitudes, and the papers in this collection attest to the validity of this assertion, for at the same time as they endeavour to shed light upon the literary institution in Canada they are also in the process of (re)constructing it. For this reason they merit a conclusion that would attempt to sketch out their differences and shared assumptions.

It is evident that, with distinct nuances of their own, the francophone papers are primarily concerned with the manner in which the institution operates as a framework and instigator of literary activity. This means that their description of the preface as a site of conflict is more dynamic and functional than that of anglophone critics who have noted the same phenomenon. As a consequence, the relation of history and the social are more carefully attended to. Indeed, where difference is most emphatically addressed by the anglophone critics, it is done in a deconstructive manner in order to demonstrate, finally, that difference in English Canada is often repressed and self-censored. Thus, what are read as codes by francophone critics are more often perceived as rhetorical strategies by anglophone critics, and that difference is crucial, for the latter perceive difference and polemic more as textual and intertextual than as an event engaging the extra-literary. Some francophone and anglophone critics engage the implied reader as a means analyzing specific audiences for specific texts, and their work would fall somewhere between the two larger approaches identified. If the work is a manifesto, ideological conflict is central; if an essay, the implied reader is in ideological harmony with the text's author. With perhaps one or two exceptions — and these primarily by francophone critics — there was limited auto-reflection upon the contribution itself as a shaper of the institution, and therefore implicitly, at least, with its own ideology and relation to the institution. This foreword has tried to respond to that lacuna in a limited way, and were it to make one central observation, it would be that anglophone critics, with some exceptions, are more apt than francophone critics to assume that literature operates not as part of an autonomous

institution but simply autonomously as a relation of texts. The idea behind this collection and the series of which it is a part would argue against this view.

University of Alberta

Works Cited

- Blodgett, E.D. "Afterword." *Problems of Literary Reception/ Problèmes de réception littéraire*. Eds. E.D. Blodgett and A.G. Purdy. Edmonton: Research Institute for Comparative Literature 1988.
- Derrida, *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil 1972.
- Dimić, Milan V. and Marguerite K. Garstin. "The Polysystem Theory, with Bibliography." *Problems of Literary Reception*. Eds. Blodgett and Purdy. Edmonton: Research Institute for Comparative Literature 1988.
- Genette, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil 1987.
- Mitterand, Henri. *Le Discours du roman*. Collection écriture. Paris: Presses Universitaires de France 1980.
- Robert, Lucie. *L'Institution du littéraire au Québec*. Vie des Lettres Québécoises. Laval: Les Presses de l'Université Laval 1989.

La politique éditoriale comme contrat de lecture

Si j'examine l'en-tête du présent colloque, son générique et son intitulé particulier, je suis mis en présence d'une série de termes qui devraient servir de repères à ma réflexion, comme à la vôtre: l'institution littéraire, mais plus expressément son histoire au Canada, en est l'ultime sujet. Puis vient le titre de ce colloque-ci, et je remarque qu'il s'est transformé en cours de route, passant des 'discours liminaires' en général à deux discours liminaires particuliers, la préface et le manifeste. Il va sans dire que cette restriction transforme quelque peu le sens de mon intervention: moi qui me croyais depuis le début bien installé dans le vif du sujet, je suis maintenant forcé d'admettre que je me situe un peu en deçà, dans la 'préface des préfaces' si je peux dire, puisque je veux aussi parler de tous ces menus détails qu'on a tendance à négliger, qui sont tout au plus des hors-d'oeuvres: les couvertures, les prières d'insérer, les publicités de l'éditeur, les notices, etc. Qu'importe. Mon objectif est simple: je veux démontrer qu'en prenant appui sur l'objet-livre et sur tout ce qui compose la topique éditoriale (y compris les préfaces), on peut avoir accès non seulement à la grammaire du texte, mais aussi à la grammaire de l'archi-texte, et plus globalement, à celle de l'institution. J'insiste ici sur le mot 'grammaire' pour bien faire comprendre l'importance de dépasser la simple typologie des éléments paratextuels (ce qui serait de l'ordre du dictionnaire) pour arriver à saisir leur articulation.

Il ne faut pas trop s'étonner que les études littéraires répugnent à considérer ce que Genette a appelé le "paratexte"; ce dédain est conforme à la logique de l'institution, qui s'est donné pour fétiche, donc pour objet ultime de signification, le texte, ou l'oeuvre de l'auteur. On aurait bien tort de juger révolus les cultes de l'auteur et du texte, ils sont plus vivaces que jamais. Même Genette, dans le livre qu'il consacre au paratexte¹, ne parle qu'avec réticence de cette notion et s'empêche par le fait même d'en mesurer toute la portée. Finalement, pour lui comme pour de nombreux

1 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 400 p.

autres, le paratexte n'est qu'un 'seuil', une médiation, un vestibule de ce qui seul compte vraiment: le texte. Seul ce dernier est porteur de sens, le reste n'a qu'une valeur stratégique, liée au contexte, donc trop fluctuante pour être prise au sérieux. Et Genette d'inviter à la méfiance devant ce paratexte encombrant qui risque trop de trahir ou de déformer le sens véritable de l'oeuvre.

Par contre, qu'il ne s'agisse pas ici de passer du fétichisme du texte au fétichisme du livre en traitant ce dernier de façon empirique. Comme le livre constitue un terrain à peu près vierge, la tentation est sûrement grande de l'aborder avec les mêmes présupposés qui animaient les recherches textuelles; son traitement est-il théoriquement déficient, on peut au moins se targuer de proposer un sujet original. Mais une approche radicale du sujet montre qu'il peut transformer considérablement l'idée que l'on se fait du phénomène littéraire, du sens et de la signification, ainsi que des rapports entre le texte et l'institution.

Avant d'entrer plus avant dans mon exposé, j'aimerais signaler que quelques-uns de ses principes théoriques s'inspirent des travaux de Jean-Marc Lemelin. C'est dans son premier livre, *Le pouvoir de la grammaire*², paru en 1984, que Lemelin expose, parallèlement à une analyse d'*Angéline de Montbrun*, les ramifications de sa théorie de la *signature*. Selon Lemelin, la théorie de la signature n'est pas une "grille" mais un "cadre de lecture" du livre, dont il distingue trois grandes topiques: l'une éditoriale, une autre rédactionnelle et une dernière titrologique. Bien qu'il soit difficile de traiter séparément les trois topiques, ou politiques, j'insisterai davantage, dans l'analyse que je veux donner de deux romans québécois, sur celle qui concerne l'édition.

Aux propositions de Lemelin sur la signature, j'ai joint ma propre réflexion sur la polémique. En bref, l'hypothèse que je défends est la suivante: la démarche contractuelle soutenue par la politique éditoriale n'a de pertinence que parce que sont mis en *contact*, au sein de l'objet-livre, deux instances conflictuelles: le texte comme système d'écriture et l'archi-texte comme procès de lecture. À travers les diverses éditions d'un texte, il est possible de retracer l'histoire de sa lecture. D'une manière certaine, chaque nouvelle édition propose une interprétation, interprétation qui ne tient pas uniquement compte du texte et de ses caractéristiques rédactionnelles, mais se nourrit aussi d'images de marque, que ce soit le titre

2 Jean-Marc Lemelin, *Le pouvoir de la grammaire*, Montréal, Ponctuation, 1984, 88 p. (l'envers de ce livre réversible s'intitule *La grammaire du pouvoir*, 90 p.). Lemelin a par la suite approfondi sa théorie, en proposant de nouvelles applications, dans *La puissance du sens. Essai de pragmatique*, Éd. Ponctuation, 1985, 206 p.

du livre (surtout s'il est célèbre), les titres de l'auteur et, souvent même, les titres de l'éditeur (qui niera que le label Gallimard soit porteur d'effets de lecture?)³. L'institution est secrétée dans le type de contrat qui s'établit entre le texte et l'appareil éditorial qui le prolonge, d'autant plus que ce contrat est le plus souvent perturbé (parce qu'issu) d'éléments conflictuels: il faut orienter le texte de façon à le rendre institutionnellement recevable.

L'objet-livre n'est donc pas une simple médiation, un canal entre l'auteur et le lecteur, entre l'écriture et la lecture, entre le discours et le marché, entre le texte et l'institution. Il est leur point de rencontre, leur carrefour polémique, le lieu, immédiatement offert au regard du lecteur, de leur rapport polémico-contractuel. Le limiter au statut de médiateur laisserait supposer que le sens se produit *ailleurs*, que le livre est médium sans être message. J'espère montrer, par les analyses qui vont suivre, qu'il n'en est rien.

Mais auparavant, puisque tel est l'objet central de cette série de colloques auxquels nous participons, je tiens à préciser ce que j'entends par 'institution'. Ma définition permettra aussi de comprendre la teneur de mon interprétation, son combat si j'ose dire. Il serait superficiel et vain de considérer l'institution comme une espèce de bloc monolithique extérieur au texte. L'institution elle-même est textuelle. Comme l'ont fort bien démontré Sartre et Barthes, elle agit dès le moment de l'écriture, dans les normes qui la conditionnent, dans les choix esthétiques qu'opère l'écrivain. Ce dernier peut s'y soumettre ou la contester, mais inévitablement il doit en tenir compte. Mais encore, qu'est-elle cette institution? Qui la représente? Je suis à peu près certain que personne dans cette salle irait se réclamer de l'institution; il semble que l'institution, ce soit toujours l'autre qui en tienne lieu, ce qui lui donne au bout du compte une allure plutôt fantomatique et, de ce fait, menaçante. Mais enfin, puisqu'on travaille à une histoire de l'institution, il m'importe de savoir de quoi je parle.

Dubois présente l'institution comme un système de normes qui dominent le champ littéraire à une époque donnée. Toutefois, les normes se transforment et, à l'intérieur d'une même époque, plusieurs systèmes peuvent cohabiter, se confronter. Le prétendant, bien que dominé, est-il moins institutionnel que le dominant? C'est à voir. Il participe, chose certaine, du même jeu. Reste à comprendre quelles sont les règles du jeu institutionnel, quelle mentalité se crée autour de lui, quel mode de pensée et d'action. Selon moi, le mot-clé de ce jeu est la 'Maîtrise': le 'discours'

3 Il faudrait aussi parler, pour être complet, du 'titre du marché', le prix du livre, premier stade de la 'valeur' et qui affecte directement le type de *contact* qu'établira le lecteur avec le texte.

institutionnel recherche le signifiant-maître, il est lié au Pouvoir, à la Norme, à l'Ordre; il se veut sans faille, pleinement cohérent. Le récit institutionnel est unilatéral, monologique, il cherche la totalité, le monde unifié, ce qui le conduit à aplanir et à masquer les contradictions. En littérature par exemple, l'institution traite les textes comme des objets qui viennent prendre place dans le récit qu'elle se fait de la littérature. Elle le reconnaît en autant qu'elle peut leur conférer une valeur, sinon une utilité symbolique ou discursive, qui parfois contredira le mode d'évaluation économique (mais on sait qu'au bout du compte, une fois le texte consacré, la valeur symbolique se traduit en profits économiques). Ce récit peut différer selon les époques ou les écoles, il est toujours le même dans sa volonté proprement *religieuse* de sacraliser ou d'expulser, de conférer au texte une pérennité propre à le momifier. Maintenir l'objectalité du texte, c'est se donner les moyens d'en codifier, à l'aide de normes, la valeur.

L'institution est religieuse (même si laïque) au sens où elle est habitée par la croyance que le texte recèle une vérité (au lieu d'être le produit de rapports sociaux). Objet de culte, le texte nécessite donc pour être bien compris, traduit ou déchiffré, ce que Lemelin appelle des "interprètes", ceux qui sont habilités à en maîtriser le code pour le livrer au "peuple".

Je parlais plus haut d'un rapport polémico-contractuel, au sein de l'objet-livre, entre le texte et l'institution. Ce qui précède permet de comprendre que certains font une plus large part au contrat, au point que leur écriture et leur lecture en viennent à se confondre. C'est le cas d'un roman comme *l'Appel de la race*, à sa parution. Le plus intéressant est de voir comment, avec les mutations de l'archi-texte, un pareil texte finit par devenir problématique. Mais je laisse ce développement pour tantôt. Je veux d'abord prêter attention à la politique éditoriale d'un autre roman québécois tout aussi célèbre, *Un homme et son péché*.

À partir d'*Un homme et son péché*, j'aimerais faire ressortir deux choses⁴. En prenant l'objet-livre à témoin, et seulement lui, je veux montrer d'abord que le succès du roman, loin d'être consubstantiel à la valeur du texte (dans l'acceptation clôturée du terme), est davantage le produit de mécanismes archi-textuels, c'est-à-dire d'une politique éditoriale efficace, d'un certain état du marché du livre dans les années quarante et surtout, des diverses adaptations du roman par d'autres média.

Cela dit, il ne s'agit aucunement de dénigrer le texte et de prétendre qu'il n'a pas mérité son succès, mais on peut se demander sur quoi repose

4 Cette section sur *Un homme et son péché* est le condensé d'une étude parue dans *Le spectacle de la littérature: les aléas et les avatars de l'institution*, Robert Giroux, Jean-Marc Lemelin et al., Montréal, Triptyque, 1984, 139-183.

précisément ce succès, en d'autres termes, quels éléments textuels l'institution a retenus et mis de l'avant. Ce sera mon deuxième point: il est possible, en examinant les diverses éditions du livre (il en totalise 19!), mais surtout la première et la dernière, de saisir l'évolution de l'archi-texte ou, si vous préférez, de la lecture. L'appareil éditorial produit une lecture du texte, ce qui fait que le lecteur, aussitôt mis en contact avec le livre, aborde un texte *déjà lu*, déjà passablement interprété.

Comme je le disais, on compte maintenant 19 éditions de ce roman. Certaines sont en fait des réimpressions, mais comme chacune laisse paraître des transformations dans le texte, on peut les considérer comme de nouvelles éditions. *Un homme et son péché* est passé entre les mains de six éditeurs différents. Les éditions du Totem ont publié l'édition princeps, en 1933. Maison naissante, le Totem publiait des auteurs jugés marginaux (Whitman, Harvey, Vézina...). Viennent ensuite huit éditions au Vieux Chêne (dont l'éditeur est Arsène Leroux), qui couvrent de 1935 à 1945, décennie qui correspond, on s'en doutera, aux années grasses du roman au point de vue commercial. En 1950, le texte devient propriété des éditions du Grenier, compte d'auteur déguisé. Intermède avec le Centre éducatif et culturel en 1965, retour aux éditions du Grenier pour les deux dernières éditions du vivant de l'auteur (1969 et 1972), puis Stanké publie le roman selon trois modèles différents: la première version, en 1976, se situe entre le livre de qualité et le livre de consommation courante, la deuxième en 1977 est une édition de poche (coll. 10/10) et la troisième (1979) une édition de luxe. Vient enfin la toute dernière édition, critique de surcroît, des éditions de l'Université d'Ottawa, qui consacre définitivement le texte. Comme cette édition est toute récente et peu répandue, je n'en tiendrai pas compte dans mes analyses. Pour la même raison de rareté et de prix, je délaisse l'édition de luxe parue chez Stanké. C'est l'édition courante en poche qui retiendra le plus mon attention.

Un livre enregistre son succès et le trimbale avec lui. Parfois même, le principal message du livre est son succès: le reste — ce qu'il dit — est d'importance secondaire. En suivant le parcours éditorial d'*Un homme et son péché*, on assiste à une thésaurisation du capital économique et symbolique, manifestée par une certaine ostentation à l'égard des exemplaires vendus. Mais ce qui est visible, dans l'appareil éditorial comme dans les préfaces, c'est la tension continuelle entre la valeur commerciale du livre et la légitimité littéraire du roman.

Parcourons cette évolution. On note que les premières éditions, plus modestes, avaient un cachet intime, voire intimiste, des attentions toutes littéraires pour les lecteurs. Les tirages étaient limités (sauf en 1941) et l'auteur tirait à part quelques centaines de volumes qu'il distribuait à ses

amis, à la presse et aux gens bien en vue, après les avoir signés (on ne compte plus le nombre de livres dédicacés par Grignon). On misait sur la rareté, l'exclusivité, et il se dégageait une certaine prétention à la grande littérature (prétention ravivée, nous le verrons, par les préfaces).

Le roman est fort bien accueilli par la critique officielle, mais cela demeure l'avis d'une minorité; de même, l'obtention du prix David en 1935 et la conférence de 1936 n'ont d'impact que sur un public restreint. Par contre, depuis 1935 Grignon fournit aux commissions scolaires une version expurgée de son roman, destinée au public des écoles. Puis, en 1941, le livre enregistre un tirage-record (18,000 ex. répartis sur 3 impressions). Cette date n'est pas innocente. D'abord, depuis 1939, *Un homme et son péché* est présenté régulièrement en feuilleton radiophonique: c'est la première préface de Grignon, datée du 20 février 1941, qui nous en informe. De plus, la guerre est en cours et provoque de profondes mutations. Il se pourrait que le succès du livre soit le signe de la mort de ce qu'il prétend exalter: la nature, la terre.

Dès l'édition de 1942, on décide de rendre bien visible le succès du livre, en l'ornant de l'indication rassurante: "26^e mille". Dès lors, le succès peut s'engendrer de lui-même, moyennant quelques orientations de lectures appropriées de la part de l'auteur, dont je montrerai plus loin les stratégies préfacielles.

Le livre profite sans conteste de ses diverses adaptations: sketches radiophoniques, adaptations au théâtre partout à travers le Québec, adaptations pour le cinéma (1948 et 1950), séries télévisées. Il profite aussi de l'essor de l'édition québécoise pendant la guerre. Après les imposants tirages de 1944 et 1945, le livre est tiré à 19,000 ex. en 1950 (si l'indication "61^e mille" est honnête), ce qui amène Grignon à signer une nouvelle préface pour célébrer l'événement. À partir de 1965, le tirage diminue considérablement et le livre retrouve son apparence d'avant la guerre, avec cette différence que le roman est maintenant consacré, avec ses 66^e, 71^e et 74^e mille — et son auteur est devenu membre de la Société Royale du Canada, ce que mentionnent les éditions de 1969 et de 1972. Avec Stanké, le tirage cesse d'être mentionné, sauf dans l'édition de luxe qui marque un retour de préciosité et de distinction littéraires.

L'édition de poche de Stanké accomplit à merveille cet équilibre entre le destin commercial du roman et son capital culturel. Les trois éléments qui forment son appareil critique répondent chacun à une fonction particulière: d'abord les critiques de presse, qui sont des instances de légitimation, assurent la *recevabilité* du livre; ensuite, les trois préfaces de l'auteur, veillent au *succès* du roman et à son interprétation; enfin, la conférence de 1936, reproduite en 1977 et 1979 sous le titre de "préface", vise la *survie* du texte.

Les préfaces présentent plusieurs intérêts: elles racontent le succès du livre (nette insistance de Grignon sur les tirages), elles cherchent à distinguer le roman original de ses adaptations et, finalement, mettent de l'avant une certaine lecture du roman. La première préface débute par une dénégation de la valeur des préfaces. Genette nous dit que c'est un lieu commun depuis presque toujours. C'est aussi, en ce qui concerne Grignon, bien caractéristique de sa position incertaine dans le champ, qui le force à l'ambivalence: opposé aux préfaces, il en fait quand même une critique amère de la flagornerie, il souligne en couverture son appartenance à la Société Royale du Canada et multiplie les dédicaces personnelles aux gens influents de son époque; exploitant on ne peut mieux le filon qu'il a entre les mains, il dénie publiquement la valeur des adaptations radiophoniques et demande que le roman soit reçu comme oeuvre littéraire avant tout.

La première préface, parue deux ans après le début de son adaptation radiophonique, montre que Grignon désire contrôler et diriger le succès de son livre. Après avoir défendu le réalisme de son roman et donné une explication historico-moralisatrice de l'avarice, il se flatte de le voir lu par toutes les couches de la population. Cependant, il n'est pas sans savoir que le succès dépend pour une large part des émissions radiophoniques. Il s'efforcera donc, sur une page complète, d'établir que le roman et la radio sont deux choses différentes. Manifestement, Grignon pressent le danger que le lecteur cherche dans le roman les personnages et les situations rencontrés à la radio et il tient à l'en informer dès le départ car, si Grignon gagne sa vie grâce à la radio, du moins tient-il à conserver, grâce à son roman, l'aura de l'écrivain.

La deuxième préface (1950) use des mêmes tactiques: défense du roman original, justification de ses adaptations. Il se passe en réalité que les productions radiophoniques, théâtrales et cinématographiques commencent à déterminer complètement la lecture du roman: elles instituent une lecture qui va perdurer. *Un homme et son péché* s'achemine vers les "Belles histoires" et, de l'étude d'une passion particulière, on se dirige vers la transcription soi-disant réaliste et naturelle de la vie rurale et ancestrale.

La préface de 1965 fait sentir avec plus d'acuité encore la tension entre les intérêts économiques de l'auteur et les intérêts symboliques de l'institution. C'est une préface polémique au sens où Grignon répond à ses détracteurs, à ceux qui lui reprochent "d'abuser d'un succès populaire", à ceux qui boudent le roman pour son succès. Mais le plus intéressant est qu'il accepte implicitement les critères institutionnels. Il avoue clairement que les émissions quotidiennes et hebdomadaires sont "tout au plus un divertissement honnête" et loin d'être "un chef-d'oeuvre". Il défend son activité de producteur, non en expliquant qu'il s'agit d'un gagne-pain, mais

en soutenant qu'il travaille ainsi à faire plaisir au grand public; il ajoute que "tout en distrayant [ses] compatriotes", il poursuit quand même son "oeuvre". Les émissions de radio, ça ne compte pas comme "son oeuvre": "l'essentiel c'est le roman original imprimé". Pour ce qui est de sa valeur littéraire, "seul, le peuple reste le juge et le bon juge" et d'ailleurs, argumente-t-il, l'élite aussi l'apprécie puisque le roman "est à l'étude dans nos collèges, nos universités". On le voit donc, Grignon est obligé de manoeuvrer très serré pour faire accéder son roman à une reconnaissance institutionnelle et le succès populaire est pour lui autant un atout qu'un handicap.

Passons maintenant au deuxième aspect de mon analyse: la lecture proposée par l'éditeur. L'édition parue chez 10/10 me servira de point de référence pour évaluer ce qui est retenu institutionnellement du roman de Grignon. Plus on avance dans le temps, plus les contradictions soulevées par le texte tendent à s'abolir. Au profit de quoi? c'est ce que nous allons voir.

Stanké, plus éditeur qu'homme de lettres, n'est pas sans savoir que l'adaptation du texte par d'autres média culturels alimente son succès. Plutôt que de camoufler cette influence, comme Grignon le faisait, il va s'en servir. Sur la couverture de l'édition de 1976, il ajoute en médaillon la photo brunie de "Séraphin", c'est-à-dire du comédien Jean-Pierre Masson. Dans l'édition 10/10, en 1977, est ajouté un sous-titre: "Les belles histoires des pays d'en-haut". L'utilisation de ce sous-titre est plus qu'un truc de marketing, c'est aussi un élément de lecture du texte, c'est en quelque sorte une banalisation de ses contradictions et l'intégration au roman de l'univers de la télévision. La couverture de ce livre représente le détail d'un vieux mur de grange aux planches vermoulues. Seul le dessin de la p. 202 rappelle le personnage de Séraphin (alors que les illustrations des premières éditions étaient toutes concentrées sur les personnages). Quant à l'édition de luxe, ses illustrations n'ont plus rien à voir avec les personnages: ce sont des images de la nature, des champs, de l'intérieur rustique de la maison. Ce ne sont plus les scènes fortes du roman qui comptent, au contraire des illustrations des premières éditions; l'anecdote est diluée dans un réseau pictural qui crée une atmosphère, celle du passé révolu, de la campagne, des traditions: pays d'en haut, pays d'antan, c'est l'univers de la légende.

Sous Stanké, le roman de Grignon est plus que jamais une "peinture des mœurs paysannes dans la région des Laurentides de l'époque" (cf. la notice). Les préfaces de l'auteur sont reléguées à la fin du volume, suivies de jugements critiques qui datent tous de la première heure du texte. Bien qu'à la toute dernière page quelques études récentes soient mentionnées, on remarque que la politique éditoriale de Stanké, dans son ensemble, ne retient aucunement les interprétations les plus audacieuses du roman, par exemple celles qui s'inspirent du marxisme ou de la psychanalyse. Mais un

fait plus important retient l'attention: les éditions de Stanké s'ouvrent sur une très longue "préface" de Grignon, datée de 1936, qu'aucun autre éditeur n'avait fait paraître auparavant. En fait, cette préface n'en est pas une: il s'agit d'une conférence donnée par l'auteur en 1936 et intitulée *Précisions sur "Un homme et son péché."* Cette conférence de 110 pages, pourtant publiée la même année aux éditions du Vieux Chêne, n'apparaît pas sous la rubrique "Oeuvres de Claude-Henri Grignon", comme si l'on avait voulu effacer les traces de la supposée préface qui ouvre le livre.

Stanké (ou Ricard, directeur de la collection?) est un habile stratège: il a tout simplement expurgé la conférence de toutes ses références ponctuelles, et surtout de ses contradictions les plus apparentes pour ne conserver que ce qui touche à la petite histoire du roman, à sa genèse et à sa véridicité. Dans ce qui a été retranché, Grignon expose ses vues sur la société, les arts, la littérature canadienne-française, le mouvement féministe, l'économie, le catholicisme, etc., d'une manière un peu trop pamphlétaire peut-être et, sans nul doute, réactionnaire. N'empêche que si l'on lit ces *Précisions* sans jugements de valeur, on y trouve un témoignage très éclairant sur la situation de l'écrivain Grignon devant le monde et sur les contradictions de l'institution littéraire. Un coup d'oeil indiscret du côté de ces *Précisions* nous permet de constater comment le texte fut restauré pour le goût de l'institution. Dans cette conférence, Grignon défile quelques noms selon lui prestigieux: "Des écrivains de grand talent, Mauriac, Morand, Giraudoux, Lacretelle, Proust, Montherlant, pour ne nommer que ceux-là..." L'éditeur a retenu ce passage pour la "préface", en omettant toutefois les noms de Morand et de Lacretelle, moins reconnus par l'institution: seuls les grands ont droit de cité, ou même de citation. Et dire que cette préface traite précisément du réalisme et du véridique! Plus loin, Grignon s'insurge contre Colette; or, Colette jouit aujourd'hui de la faveur populaire, le passage a donc été supprimé par l'éditeur. Parce que Grignon était du genre de ceux qui *parlent trop*, il ne peut qu'être intéressant, mais aussi compromettant pour l'institution qui préfère le bâillonner, atténuer tous ses excès. Ce dont s'acquitte à merveille l'éditeur Stanké.

Ces quelques remarques, je l'espère, permettent de voir de quelle manière l'appareil éditorial constitue déjà une lecture du texte, une production de sens. L'analyse d'un second roman, *l'Appel de la race* de Lionel Groulx, viendra corroborer cette thèse, en plus de présenter un autre mode d'inscription institutionnel.

C'est en septembre 1922 que paraît pour la première fois *l'Appel de la race*, sous le pseudonyme d'Alonié de Lestres. L'ouvrage connaît un vif retentissement: on le réédite la même année, puis une troisième fois en 1923, en déclarant en page couverture que le cap des 10,000 exemplaires est

atteint. Ensuite, le rythme des ventes ralentira: réédition par Granger en 1943 et enfin, au seuil du quinzième mille, en 1956, entrée dans le panthéon littéraire par le portique de la collection du Nénuphar, administrée par Fides. Cette fois, Lionel Groulx bat les masques et signe de son véritable nom. Le roman est précédé d'une volumineuse préface de Bruno Lafleur (elle couvre les pages 9 à 93) qui mériterait à elle seule une étude approfondie: il apparaît clairement, en effet, que l'objectif de cette préface consiste à justifier la publication d'un tel roman dans le contexte des années cinquante. Lafleur prévoit toutes les critiques que la jeunesse du temps pourrait formuler à l'égard du livre. Il s'adresse expressément aux jeunes socialistes chrétiens (on devine qu'il vise les animateurs de la revue *Cité libre*) qui auraient trop tendance à dénigrer le nationalisme et les valeurs du passé. Sa principale stratégie argumentaire est la comparaison: il met en valeur le jeune Groulx, en montrant qu'à sa manière il était révolutionnaire (mot-clé dans le discours de ceux dont il cherche à gagner l'assentiment). Le plus intéressant de cette préface, outre le compte-rendu détaillé de la querelle qui a suivi la parution du roman, reste la transposition du contenu narratif de *L'Appel de la race* au contexte de 1956. Pour bien faire comprendre l'impact du roman, Lafleur imagine une fiction qui respecte en tous points la structure narrative du roman de Groulx, dont il substitue simplement les catégories idéologiques. Ainsi, le héros n'est plus un angloman qui se convertit à ses origines françaises mais un bourgeois qui adopte les valeurs du prolétariat. La possibilité d'une telle transposition pose tout le problème de l'articulation du roman à thèse et de la réversibilité de son système sémantique.

L'Appel de la race a connu, en 1962, en 1970 et en 1976 une réédition dans la collection du Nénuphar (le message de Lafleur aurait-il été entendu?). En 1980, le roman fait son entrée dans l'univers du poche, quand Fides l'intègre à sa collection "Bibliothèque québécoise". Dans cette étude, c'est l'édition de 1923 qui servira de point de repère.

L'histoire des éditions successives de *L'Appel de la race* est significative à plus d'un égard, autant pour le destin réservé à ce livre que pour les transformations de l'archi-texte qui, on ne saurait trop le répéter, détermine la lecture du texte. Ainsi, de 1922 à 1970, on assiste à une nette dénégaration du texte comme roman à thèse militant, déclin qui s'accompagne d'une insertion, difficile mais accomplie, du texte dans le "Trésor" de la littérature québécoise. Institutionnalisation donc, et dominance de plus en plus totale de ce qui était refoulé, en partie, dans les premières éditions: la clôture du texte comme 'littéraire', qui plus est un 'littéraire' désormais jugé révolu, d'intérêt strictement documentaire. Par contre, l'édition de 1980 réaffirme la pertinence politique du livre en rapport avec les récents événements

nationaux (élection du Parti Québécois, Référendum, déclaration de l'anti-constitutionnalité du Règlement XVII (qui est "l'événement traumatique" du roman), etc. "Le pèlerinage aux sources, est-il écrit en quatrième de couverture, accompli par Jules de Lantagnac, qui désire se retremper dans le monde francophone, ressemble, à s'y méprendre, à ce retour au patrimoine entrepris depuis quelques années, qui traduit une volonté commune et réfléchie de réaffirmer son appartenance à un monde distinct et de retrouver ses valeurs fondamentales".

La première édition du livre est extrêmement redondante et cohérente⁵. Une page couverture chargée met en évidence, par l'utilisation de caractères rouges, le titre du livre et le nom de l'éditeur (Bibliothèque de l'Action française). Sous le titre du genre, "roman", apparaît une citation d'Edmond de Nevers: "Chacun des descendants des 65,000 vaincus de 1760 doit compter comme un". Cette épigraphe à elle seule inscrit une deixis temporelle, l'après-Conquête, une catégorie actantielle, les "descendants des vaincus" (qui indique en même temps le tort à réparer) et un programme modalisé par un "devoir-être-un". Sous l'épigraphe, bien centré, un médaillon représente Dollard (des Ormeaux), surmonté de la devise "Jusqu'au bout". Toutefois, le Dollard en question a le regard tourné vers la gauche, ce qui dans la sémiologie d'un Occidental, oriente la lecture vers l'arrière, vers le passé.

La quatrième de couverture, ainsi que les huit dernières pages du livre, annoncent les titres publiés par la Bibliothèque de l'Action française, de même que les numéros de la revue *Action française*. Les annonces sont accompagnées de courts textes qui résument sans détour les prises de position esthétiques, politiques et idéologiques de l'éditeur. Plusieurs publications sont attribuables à Lionel Groulx et reprennent des problématiques présentes dans le roman: *Exploit de Dollard*, *Si Dollard revenait*, *Méditation patriotique*, *la Naissance d'une race*, *Lendemain de Conquête*, *Chez nos ancêtres*, *Vers l'émancipation* (un chapitre du roman n'est-il pas intitulé "L'émancipation d'une âme?"), etc. *L'Appel de la race* prend place dans cet univers systématique.

- 5 Une étude de la politique rédactionnelle montre que l'adéquation entre l'édition et la diégèse est également maximale. Pour donner un exemple: vers la fin du roman, le fils du héros confie à son père que dans le but de retrouver sa fierté de Canadien français, il participe aux pèlerinages organisés par l'Action française, activités que l'on trouve justement annoncées par l'éditeur à la fin du volume. L'édition originale provoquait donc un décloisonnement du texte, une fusion entre la réalité et la fiction, ce que n'accomplissent plus les éditions actuelles. Est-il besoin d'ajouter que c'est tout le sens du texte qui s'en trouve changé?

La publicité offre même une première interprétation du texte: "Roman qui symbolise l'effort du peuple canadien-français pour s'arracher à l'étreinte anglo-saxonne. Le symbole qu'on sent partout, confère à l'oeuvre une sorte de pathétique plein de grandeur. Ce n'est plus un individu, une famille qu'on voit lutter, souffrir. C'est presque un peuple et cela agrandit singulièrement l'émotion" (édition 1923, 285). D'autres résumés appuient également certaines thèses du roman. Par exemple, sur *Lendemain de Conquête*, il est écrit: "À lire ce livre, l'on connaît mieux les sacrifices que requerra la conservation de notre patrimoine: le catholicisme et la pensée française. L'on voit mieux le point de départ de notre race, son état précaire, les obstacles dont sa route fut barrée; — ce livre stimule au devoir". Sur *Contre le flot* de Magali Michelet: "Le thème de cette pièce est l'*anglomanie* avec ses ridicules et ses complaisances qui vont jusqu'à l'abdication nationale. Destinée à la scène, elle dépasse la rampe pour devenir une oeuvre de propagande, de 'moralisation patriotique', pourrait-on dire".

"Dépasser la rampe", être plus qu'une oeuvre littéraire, devenir un instrument d'action, voilà une fonction assignée à un texte comme *l'Appel de la race*, à l'époque de sa première édition. Cette dénégation du littéraire se trouve traduite dans la préface d'une seule phrase que signe "L'auteur": "Je n'ai jamais fait de roman". Voilà peut-être la seule phrase ambiguë du livre et elle sera d'ailleurs retranchée dans l'édition de 1956, au moment où Lionel Groulx commence à signer de son nom. Est-ce à dire qu'à partir de ce moment, il accepte d'avoir produit un roman? Mais, fait curieux, alors que l'édition princeps porte la mention "Roman" (mention qui contredit la préface), celle de 1956 et les autres qui suivront omettent cette indication. La phrase peut être entendue de diverses façons. L'auteur peut signifier qu'il n'a jamais écrit de roman avant celui-ci, ce qui est vrai. Ou bien que ce roman est autre chose qu'un roman. Ou bien que Lionel Groulx, prêtre respectable, ne s'est pas abaissé à écrire un roman, qu'il a laissé ce frivole amusement à son double Alioné de Lestres (aliéné des Lettres?)⁶. Quoi qu'il en soit, il y a dans ce roman à thèse qu'est *l'Appel de la race* un rapport conflictuel entre les exigences de la thèse et celles du roman.

La dédicace comporte elle aussi certaines pistes de lecture:

À mon père et à ma mère,
à toute la lignée des bons laboureurs,
mes ancêtres qui, par leur

6 Notons par ailleurs qu'Alioné de Lestres est le nom d'un des compagnons avec qui Dollard trouva la mort au Long-Sault.

simple et grande vie,
m'ont appris de quoi est faite
la noblesse de notre race.

Deux paradigmes sont ouverts: l'un de fonction (race - lignée - ancêtres - laboureurs - père - mère) et l'autre de valeurs (simplicité - grandeur - noblesse, la noblesse étant la synthèse des deux qualités précédentes). Le rapprochement inusité entre la paysannerie et la noblesse, noblesse présentée comme particulière à "notre race", est d'ailleurs thématiqué dans le texte.

Ainsi, dans la première édition de *l'Appel de la race*, à peu près tous les éléments de la politique éditoriale se répondent. La préface, malgré son ambiguïté, reste conséquente avec les positions exprimées dans les pages publicitaires du livre. Un seul élément discordant: le titre de propriété, qui se lit comme suit:

(Tous droits réservés, Ottawa, 1922)

(Copyright 1922, Washington, D.C.,
by L'Action française).

Au regard du marché et de la loi, la revue qui est "spécialement consacrée à la défense de la langue, de la culture et des traditions françaises" au Canada se trouve soumise à la juridiction d'Ottawa et de Washington. À cette époque, la Nouvelle-Angleterre comptait une assez forte population de francophones récemment émigrés du Québec. Il est possible que Groulx ait voulu protéger son livre contre d'éventuelles éditions pirates aux États-Unis, ce pays n'étant pas soumis à une même juridiction sur les droits d'auteur. Cette situation évoluera, semble-t-il, puisque l'édition de 1956 ne porte plus que la mention "Tous droits réservés, Ottawa", tandis que l'édition de 1980 est enregistrée sous "La Corporation des Éditions Fides", avec Dépôt légal à la Bibliothèque nationale du Québec.

L'examen de l'édition de 1980 permet de mesurer le chemin parcouru. Par sa présentation, sa chronologie, sa bibliographie et ses jugements critiques, cette édition condense l'histoire du livre comme texte. La couverture, illustrée, oriente la lecture sur le cas de conscience de Lantagnac. L'illustration représente, en effet, le visage d'un homme vu de face; à sa gauche, le profil d'un autre homme que le discret collet romain désigne comme un prêtre; à sa droite, le profil d'une femme. Au-dessus de sa tête, trois bras de l'Union Jack. Schéma, comme on le voit, à la fois triangulaire et dualiste. Les deux couleurs contrastées, le bleu et le rouge,

peuvent symboliser les deux partis de l'époque où le roman se déroule: libéral (rouge) et conservateur (bleu).

Dans cette édition, il ne reste plus rien, ni de l'épigraphe d'Edmond de Nevers, ni de la préface, ni même de la dédicace qu'arborait toujours l'édition de 1956. Sans doute parce que Groulx est mort entre temps, mais sûrement aussi parce que son discours sur la race des laboureurs et sur la noblesse du peuple canadien français est jugé moins pertinent aujourd'hui.

La bio-bibliographie et les jugements critiques font connaître les titres de gloire de l'auteur ("A été membre de l'Académie canadienne-française, de la Société royale du Canada, de la Société d'histoire de l'Église du Canada, de la Société historique de Montréal. A reçu de nombreux prix et distinctions", etc.) et informent des lectures dominantes du texte. "Ces rubriques, écrit Lemelin, font figure de contrat ou de protocole de lecture et de mode d'emploi; — [Elles] clôturent la lecture — et donc l'écriture — du texte".

Les livres de la "Bibliothèque québécoise", avec leur papier de mauvaise qualité et leur appareillage critique, sont destinés principalement au public des écoles (plutôt le secondaire et le collégial que l'université). L'appareil critique dirige la lecture de *l'Appel de la race* vers quatre grands axes:

1) *La technique romanesque déployée*. *L'Appel de la race* est-il un bon roman? question qui se précisera progressivement en: est-ce un bon roman à thèse? Les avis sont partagés. Certains en parlent comme d'un "mauvais livre", dont la thèse est "mal posée" et risque, par ce manque d'habileté, d'amener un effet contraire à celui qui est escompté (et de ce fait, croyant la défendre, nuire à la race canadienne-française). D'autres disent que le roman, "retentissant", "sans âge", marque l'histoire (on ne sait si c'est celle de la littérature ou celle du Québec). Sauf une critique négative émise depuis un critère de "réalisme", la plupart des jugements s'appuient sur des critères stratégiques et clôturent le texte comme roman à thèse. Finalement, l'autorité est accordée à Maurice Lemire, directeur du *Dictionnaire des oeuvres du Québec*, dont on cite un extrait à la fin de l'introduction: "On ne peut accuser Groulx de ne pas savoir écrire, de ne pas savoir bâtir une intrigue... Il a donc écrit un bon roman à thèse, autant qu'un roman à thèse peut être bon" (1980, 10). Le roman aurait donc les limites du genre auquel il appartient (c'est l'institution, son instance de consécration, qui parle en Lemire). Ce jugement provoque un déplacement, "trahit" en quelque sorte le projet initial du texte, qui dans l'édition princeps prenait sa valeur précisément d'être un roman à thèse.

2) *La question nationale et raciale*. Pour plusieurs critiques, surtout autour de 1922, le principal mérite de ce roman est d'être *canadien*, "essentiellement" dira l'un d'eux. Le roman est vu comme "exemplaire:" il campe un personnage qui synthétise tout l'idéal de la race canadienne-française. C'est le roman d'un patriote qui travaille à la survie de la langue française en Amérique et qui, prophétique, indique la voie à suivre pour travailler à "l'avenir de la race". Voilà la lecture dominante, qui perdure jusqu'aux préfaces de Lafleur (1956) et de Dorion (1980). Ces derniers voient le texte comme un document historique sur le nationalisme des années vingt. Tous deux s'efforcent de réactualiser le texte et montrent comment, délivré de quelques particularités propres à "l'ancien nationalisme", il peut encore servir celui d'aujourd'hui, premièrement en informant les Québécois de la situation faite aux autres francophones du Canada.

3) *La fonction d'appel*. Le roman, acte illocutoire, a suscité quelques effets perlocutoires. On y a vu une adresse, même si parfois il y a eu "erreur d'adresse", ou manque d'adresse. Appel à la conversion, à la conviction, *l'Appel de la race* affirme le vrai, a-t-on dit, aide à "combattre les idées fausses". Il stimule la jeunesse, donne un "épaulement moral" aux francophones hors-Québec, il "vivifie la race". Au milieu de cette reconnaissance générale, un son de cloche rompt l'unanimité: ce roman inciterait à la violence, à la lutte des races. Mais on rabroue aussitôt l'importun.

4) *Contradictions soulevées par le texte*. Certaines lectures ont centré leur discussion autour de problèmes mis en scène dans le roman; les joutes oratoires représentées dans le récit se sont donc prolongées parmi le public-lecteur. Par exemple, la question du "mariage mixte" (entre catholiques et protestants, entre francophones et anglophones) fait apparaître la dualité de fond assimilation vs autonomie: ou bien on se laisse contaminer par l'autre, ou bien on reste purement soi-même. Au niveau moral individuel, cette antinomie se vérifie dans deux attitudes opposées: l'opportunisme et l'intransigeance. Un débat est soulevé également au sujet du système d'enseignement: procès historique de la génération qui a éduqué un Lantagnac. Selon le préfacier de l'édition de 1980, ce problème n'est plus à discuter puisque la situation a changé et que l'histoire du Canada est aujourd'hui bien enseignée. Mais le débat le plus serré est théologique et touche le "cas de conscience" ("cornélien") de Lantagnac, qui hésite entre son devoir conjugal et son devoir de "chef". Un abbé (Camille Roy) soutient que l'auteur a mal posé la question du "volontaire indirect", mais un Monseigneur (Villeneuve) tranche le débat en faveur de l'auteur. Ces débats attestent que l'on prend au sérieux la fonction "morale" du roman; on veut

s'assurer que le faire du héros est digne d'être imité, si ce que dit le roman peut être cru comme vérité. C'est ainsi qu'une fiction permet aux discours de s'énoncer.

En conclusion, j'aimerais mentionner que les deux filières éditoriales qui ont pris en charge ces romans optent pour des stratégies de consécration différentes. Fides rassemble des textes qui conjuguent la cause nationaliste et le catholicisme; les textes sélectionnés pour la "Bibliothèque québécoise" font partie du fond traditionnel. Stanké récupère plutôt les produits de l'idéologie libérale, soit les textes qui ont provoqué des remous, soit ceux qui ont obtenu un succès commercial. Sa tâche institutionnelle consiste à faire accepter la valeur littéraire de romans d'abord visibles pour leur succès, tandis que Fides doit rendre acceptable au regard institutionnel des romans trop identifiés à une cause et boudés par le public plus friand de littérarité. Il serait aussi intéressant d'examiner les traductions de ces deux romans, pour prendre connaissance de leur réception canadienne-anglaise. Ainsi, je fus surpris quand on m'a annoncé que *l'Appel de la race* avait été traduit en 1986. Je me suis demandé comment le public anglo-saxon gèrerait ce texte passablement dur à son endroit. Une première stratégie du traducteur fut de donner au roman un titre qui lance la lecture sur une piste différente: *The Iron Wedge* (dans l'édition originale, le titre du premier chapitre était "Le coin de fer"). Quant à *Un homme et son péché*, cela devient dans la traduction anglaise *The Woman and the Miser*. Je vous laisse le soin de conclure par vous-mêmes.

Je termine en insistant une dernière fois sur le principe théorique lancé au départ: le contrat de lecture assumé par la politique éditoriale est indissociable d'une aire conflictuelle latente ou manifeste. Cette tension n'existerait pas sans la mise en contact des éléments antagonistes ou concurrents. Voilà un principe général qui répond à tous les systèmes polémiques; il est ici cristallisé dans l'objet-livre sous forme de stratégies diverses pour présenter le texte, l'enrober, prévenir ses lectures, séduire le lecteur, le persuader de la valeur du livre qu'il a entre les mains, etc. Ce jeu est indéfini, aussi longtemps que le texte n'a pas atteint son coefficient d'usure. Entre-temps, bien des aventures peuvent lui arriver, aventures qui font d'ailleurs que *l'Appel de la race* et *Un homme et son péché* ne sont pas des textes clôturés et qu'ils continuent de s'écrire.

Montréal

Bibliographie

- De Lestres, Alioné, *L'appel de la race* (roman), Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1922 et 1923.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 400 p.
- Grignon, Claude-Henri, *Un homme et son péché*, Montréal, Éd. du Totem, 1933.
- . *Un homme et son péché; les belles histoires des pays d'en haut*, Montréal, Stanké (10/10), 1977, 208 p.
- Groulx, Lionel, *L'appel de la race*, Montréal, Fides (Collection du Nénuphar), 1956, 256 p.
- . *L'appel de la race*, Montréal, Fides (Bibliothèque québécoise), 1980, 200 p.
- . *L'appel de la race/The Iron Wedge*, Ottawa, Carleton Library Series 136 (edited and introduced by Michel Gaulin), 1986, 184 p.
- Lemelin, Jean-Marc, *Le pouvoir de la grammaire*, Montréal, Éd. Ponctuation, 1984, 88 p.
- . *La puissance du sens. Essai de pragmatique*, Montréal, Éd. Ponctuation, 1985, 206 p.

ANTHONY PURDY

"Ceci n'est pas un roman."
À la recherche d'un vraisemblable:
discours et contrat dans le roman
canadien-français du XIX^e siècle

Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur, et je commence. Diderot, "Ceci n'est pas un conte"

C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Montaigne, *Essais*

Ceci (donc) n'aura pas été un livre. Derrida, *La Dissémination*

Dans une étude récente, Gérard Genette a affirmé que "la plupart des thèmes et des procédés de la préface sont en place dès le milieu du XVI^e siècle, et les variations ultérieures ne relèvent pas d'une véritable évolution, mais plutôt d'une série de choix divers dans un répertoire beaucoup plus stable qu'on ne le croirait *a priori*, et que ne le croient en particulier les auteurs eux-mêmes, qui souvent recourent sans le savoir à des recettes bien éprouvées" (Genette 152). Devant une telle déclaration on est en droit de se demander s'il s'agit là d'une conclusion empirique basée sur de patientes recherches ou si ce n'est au contraire qu'un parti pris structuraliste qui se fait entendre et qui abolirait volontiers toute perspective diachronique. Après tout, c'est un formaliste qui parle et qui nous propose ici un essai de typologie. Écoutons donc Henri Mitterand — qui parle non seulement pour

son propre compte mais aussi pour Claude Duchet, c'est-à-dire au nom de deux critiques qui ne sont pas connus pour leur peur de l'histoire — quand il répond à la question "De quoi parle en effet la préface?" en affirmant qu'elle parle "*de la littérature*, et énonce un universel à son propos. La phrase minimale qui engendre toute préface est: *La littérature est 'x' ou n'est pas 'x'*, ce qui revient au même" (Mitterand 31). De telles constatations devraient nous servir à tout le moins de mise en garde dans nos efforts pour dégager les traits caractéristiques du discours préfaciel du roman canadien-français du XIX^e siècle; à cet égard, le grand mérite de l'étude de Genette réside peut-être dans le fait qu'elle nous fournit une espèce de grille qui devrait nous permettre de mesurer l'écart (si écart il y a) entre les préfaces que nous étudions et la norme. Nous aurons ainsi quelque chance d'éviter le piège d'une historicité au rabais, piège qui consiste à identifier tel trait comme étant spécifique à tel contexte alors qu'il s'agit en réalité d'un trait commun à toutes les instances du discours en question. Suivons donc pour l'instant les grandes lignes de l'analyse de Genette quitte à revenir par la suite sur des articulations et des implications d'ordre historique et idéologique.

Précisons tout d'abord que la préface qui m'intéresse tout particulièrement ici est celle que Genette appelle "la préface auctoriale assumptive originale" — qu'il a eu l'amabilité d'abréger en simple "préface originale" — et dont j'ai relevé treize exemples pour le roman québécois du XIX^e siècle. J'ai donc écarté certains textes bien connus, comme par exemple la postface de *la Terre paternelle* ou la préface allographe (signé par l'éditeur) de *Charles Guérin*. J'aurai l'occasion de citer quelques-uns de ces textes, mais tout en signalant qu'ils relèvent d'une rhétorique légèrement différente de celle qui régit le discours de la "préface originale." D'après Genette, celle-ci "a pour fonction cardinale d'*assurer au texte une bonne lecture*. Cette formule simplette est plus complexe qu'il n'y peut sembler, car elle se laisse analyser en deux actions, dont la première conditionne, sans nullement la garantir, la seconde, comme une condition nécessaire et non suffisante: 1. *obtenir une lecture*, et 2. *obtenir que cette lecture soit bonne*" (Genette 183). Ces deux objectifs déterminent deux groupes de fonctions, qualifiés par Genette de thèmes du pourquoi et thèmes du comment: *pourquoi* lire ce texte et *comment* lire ce texte. Je me propose de commencer par les thèmes du comment, par la préface en tant que mode d'emploi du livre, parce qu'il me semble que ces thèmes sont, au point de vue idéologique, un peu moins chargés que ceux du pourquoi. Il s'agit ici de mettre le lecteur en possession d'informations jugées, par l'auteur, nécessaires à la bonne lecture du texte.

Le premier des thèmes du comment signalés par Genette est celui de la genèse: "La préface originale peut informer le lecteur sur l'origine de l'oeuvre, sur les circonstances de sa rédaction, sur les étapes de sa genèse" (Genette 195). Ce qui fait penser à l'anecdote racontée par Aubert de Gaspé père dans le chapitre premier des *Anciens Canadiens* pour expliquer comment il lui est arrivé, à l'âge de soixante-seize ans, de passer le Rubicon de l'écriture; ou encore à cette histoire, racontée par son fils dans sa préface à *L'Influence d'un livre*, d'un premier manuscrit détruit par l'auteur, histoire qui vient doter le jeune romancier, âgé alors d'à peine vingt-trois ans, d'une certaine légitimité en lui fournissant un passé littéraire avec apprentissage et conversion: "Je croyais bien faire; mais je me suis aperçu que je ne faisais que reproduire de vieilles idées, et des sensations qui nous sont toutes connues. J'ai détruit mon manuscrit et j'ai cru voir un champ plus utile s'ouvrir devant moi. J'offre à mon pays le premier roman de moeurs canadien, et en le présentant à mes compatriotes je réclame leur indulgence à ce titre" (Rousseau 21).¹

Comme on le voit dans cet exemple, les informations génétiques, qui tiennent parfois du curriculum vitae, sont étroitement liées au choix d'un public; en se présentant à son lecteur éventuel, l'auteur essaie en même temps non seulement de guider mais aussi de situer, de définir celui-ci, souvent de façon négative, comme dans l'avant-propos à *Jean Rivard le défricheur*: "Jeunes et belles citadines qui ne rêvez que modes, bals et conquêtes amoureuses; jeunes élégants qui parcourez, joyeux et sans soucis, le cercle des plaisirs mondains, il va sans dire que cette histoire n'est pas pour vous" (Rousseau 43). L'adresse au "lecteur frivole" relève ici d'une rhétorique de la médiation négative qui fait appel à un certain snobisme littéraire et moral. Ainsi, si Joseph Doutre, dans sa préface aux *Fiancés de 1812*, ne s'adresse qu'aux "quelques personnes" qui le comprendront, c'est moins pour illustrer que pour transformer la situation dont il se plaint: "Telle est la généralité de ce préjugé en faveur de l'étranger que, sur quarante mille hommes lettrés, on n'en trouvera pas dix qui ne soient possédés de fureur pour les productions européennes; et à peine en rencontrera-t-on mille qui liront avec plaisir le travail d'un de leurs concitoyens, de quelque genre qu'il soit" (Rousseau 23). Mais c'est à Aubert de Gaspé père que revient le dernier mot, tout stendhalien d'ailleurs, sur ce thème du *happy few*: "Ce livre ne sera ni trop bête, ni trop spirituel: trop bête! certes, un auteur doit se respecter tant soit peu. Trop spirituel! il ne

1 Pour des raisons d'économie et de disponibilité, toutes mes références aux préfaces des romans québécois du XIX^e siècle vont à l'excellente anthologie éditée par Guildo Rousseau.

serait apprécié que des personnes qui ont beaucoup d'esprit, et, sous un gouvernement constitutionnel, le candidat préfère la quantité à la qualité" (Rousseau 45).

D'après Genette, "la plus importante, peut-être, des fonctions de la préface originale consiste en une interprétation du texte par l'auteur, ou, si l'on préfère, en une déclaration d'intention" (Genette 205). C'est sous ce chef qu'il faudrait ranger toutes les protestations édifiantes qui abondent dans les préfaces des romans québécois du XIX^e siècle. Un seul exemple, tiré de la préface à *Pour la patrie* de Tardivel, suffira ici:

Dieu a planté dans le coeur de tout Canadien-français patriote, "une fleur d'espérance." C'est l'aspiration vers l'établissement, sur les bords du Saint-Laurent, d'une Nouvelle-France dont la mission sera de continuer sur cette terre d'Amérique l'oeuvre de civilisation chrétienne que la vieille France a poursuivie avec tant de gloire pendant de si longs siècles. Cette aspiration nationale, cette fleur d'espérance de tout un peuple, il lui faut une atmosphère favorable pour se développer, pour prendre vigueur et produire un fruit. J'écris ce livre pour contribuer, selon mes faibles moyens, à l'assainissement de l'atmosphère qui entoure cette fleur précieuse; pour détruire, si c'est possible, quelques-unes des mauvaises herbes qui menacent de l'étouffer (Rousseau 89).

Outre les poncifs des défenseurs de l'écosystème moral, auxquels nous aurons lieu de revenir par la suite, il existe un autre type de déclaration d'intention qui est courant dans les préfaces des romans historiques de l'époque: "rendre populaires, en les dramatisant, des actions nobles et glorieuses que tout Canadien devrait connaître" (Rousseau 56), telle est l'ambition d'un Joseph Marmette, ambition qui trouvera des échos dans les préfaces d'Honoré Beaugrand, d'Edmond Rousseau et de Napoléon Bourassa qui se donnent tous pour but de "rétablir la vérité" en faisant connaître à leurs compatriotes leur propre histoire. Joseph Doutre soulève le même problème, mais sans prétendre l'avoir résolu: "L'historien sera quelquefois choqué du peu de respect que nous avons pour la vérité. Mais nous lui en voudrions de notre part pour ne nous avoir pas mieux instruits. Que connaît-on de l'histoire du Canada depuis l'avènement de la domination anglaise sur notre pays? Nous n'en avons aucun écrit, ou s'il en existe, ce sont tout au plus, quelques feuilles périodiques que le temps a détruites" (Rousseau 28). Mais à ce peuple sans histoire, il espère au moins donner une impulsion sur le plan littéraire: "Notre but principal est de donner quelque essor à la littérature parmi nous, si toutefois il est possible de la tirer de son état de léthargie" (Rousseau 29). Sentiment qui sera repris dans les préfaces d'éditeurs, telle celle donnée par Cherrier à son édition de *Charles Guérin*.

Il se produit parfois un glissement, à partir de ces velléités d'institution, vers le dernier des thèmes du comment dont je vais parler ici: celui des définitions génériques. Or, comme le dit Genette, le "souci de définition générique n'apparaît guère dans des zones bien balisées et codifiées comme celle du théâtre classique, où une simple indication paratitulaire (*tragédie*, *comédie*) est réputée suffisante, mais plutôt dans les franges indécises où s'exerce une part d'innovation et, en particulier, dans les époques de 'transition' comme l'âge baroque ou les débuts du romantisme, où l'on cherche à définir de telles déviations par rapport à une norme antérieure encore ressentie comme telle" (Genette 208). Souvent chez nos romanciers, ce souci de définition générique apparaît, comme on doit s'y attendre dans une période aussi ambiguë que notre dix-neuvième siècle québécois, sur le mode de la dénégation. Le paradigme en est fourni par la préface à l'édition princeps de *Jean Rivard*, où l'on trouve une articulation exemplaire des trois thèmes du comment que je viens d'évoquer — choix du public, déclaration d'intention, et définition générique:

Le but de l'auteur était de faire connaître la vie et les travaux des défricheurs, et d'encourager notre jeunesse canadienne à se porter vers la carrière agricole, au lieu d'encombrer les professions d'avocat, de notaire, de médecin et les comptoirs des marchands, comme elle fait de plus en plus, au grand détriment de l'intérêt public et national. Afin d'en rendre la lecture moins aride, l'auteur crut devoir mêler à son récit certains détails de la vie intime et divers incidents qui ont eu l'effet de faire considérer ce récit comme une fiction. L'intention de l'auteur toutefois n'a jamais été de faire un roman, et il peut assurer que dans les faits et incidents qu'il raconte, il s'est appliqué avec un soin scrupuleux, au risque même d'ennuyer les lecteurs frivoles, à ne rien dire qui ne fût strictement conforme à la réalité (Rousseau 42).

Cette citation peut passer, pour l'instant, de commentaire, car je reviendrai tout à l'heure sur ce thème de la dénégation du roman.

Passons maintenant aux thèmes du pourquoi. Il s'agit ici, selon Genette, de retenir le lecteur "par un appareil typiquement rhétorique de persuasion" et de "*valoriser le texte* sans indisposer le lecteur par une valorisation trop immodeste, ou simplement trop visible, de son auteur" (Genette 184). À cette fin, le préfacier se voit obligé de proposer une distinction stratégique entre la forme et le fond: "il faut valoriser le *sujet*, quitte à plaider plus ou moins sincèrement l'insuffisance de son *traitement*: si je ne suis pas (et qui le serait?) à la hauteur de mon sujet, vous devez néanmoins lire mon livre, pour sa 'matière'" (Genette 184). Une telle valorisation du sujet se fait d'habitude en termes soit de son importance (et donc de son utilité) soit de son originalité (ou de sa nouveauté). Or, si les romanciers québécois du

XIX^e siècle ne se vantent guère de l'originalité de leurs propos, leurs préfaces abondent par contre en protestations édifiantes, lesquelles relèvent de ce que Javier Garcia-Mendez, dans un excellent article, a baptisé le *topos de la transformation*:

Modifier les tendances du marché du travail, assainir les mœurs, défendre la religion catholique, rétablir la vérité et défendre l'honneur des compatriotes émigrés, revivre l'héroïque épopée des ancêtres, transformer les circonstances historiques immédiates, promouvoir le jaillissement et le développement d'une littérature nationale: pour les romanciers québécois du XIX^e siècle, l'activité littéraire a toujours comme but une modification de l'espace extra-littéraire. Le roman est constamment conçu en tant qu'effet sur l'entourage; lorsqu'ils parlent de roman, ces romanciers parlent non d'un livre mais de l'influence d'un livre (Garcia-Mendez 334).

Cependant, s'il est facile de reconnaître l'importance accordée dans ces préfaces à l'aspect pragmatique de la fiction, le lien causal que le critique établit entre ce topos et deux autres — celui du *manque de prétention littéraire* et celui de la *demande d'indulgence* — me paraît plus problématique. Bien que ces deux topoï constituent sans aucun doute des constantes du discours préfaciel que nous étudions, il est moins clair que la valorisation de la dimension pragmatique "suppose la soumission des aspects formels du message aux contraintes de la situation de communication" (Garcia-Mendez 338). En effet, comme le montre Genette, la valorisation du sujet et la dévalorisation correspondante de son traitement relèvent d'un appareil rhétorique caractéristique de toute préface auctoriale et, loin de trahir une préoccupation idéologique propre au roman québécois du XIX^e siècle, ne sont qu'un simple effet de discours. (C'est pourquoi j'ai évoqué au début le spectre d'une historicité au rabais.) L'importance exagérée attribuée par Garcia-Mendez à la spécificité idéologique de ces deux topoï a pour effet de déplacer (ou d'occulter) la portée idéologique d'un autre topos, celui de la *dénégation du roman*, que je viens d'évoquer et que Garcia-Mendez assimile un peu trop rapidement au manque de prétention littéraire et à la demande d'indulgence. Je reviendrai sous peu sur ce topos.

La seule valorisation du traitement qui soit suffisamment discrète pour qu'un auteur puisse se l'attribuer par voie de préface est, selon Genette, celle de véridicité, sans doute parce qu'il s'agit là d'un mérite qui relève de la conscience plutôt que du talent. Ce contrat de véridicité offert au lecteur se manifeste dans les préfaces des romans québécois du XIX^e siècle sous forme d'un lieu commun nommé par Garcia-Mendez *topos de la fidélité à la réalité*. C'est un topos qui est présent dès *l'Influence d'un livre*: "J'ai décrit," déclare l'auteur dans la préface qu'il a donnée à son roman, "les événements tels qu'ils sont arrivés, m'en tenant presque toujours à la réalité, persuadé

qu'elle doit toujours remporter l'avantage sur la fiction la mieux ourdie" (Rousseau 22). On trouve une variante de ce motif dans les préfaces des romans historiques de l'époque, au sujet desquels on pourrait parler d'un contrat d'historicité: "D'ailleurs," écrit Marmette dans la préface à *François de Bienville*, "loin de fausser l'histoire, comme il arrive malheureusement dans le très grand nombre des romans historiques, je me suis au contraire efforcé de la suivre rigoureusement dans toutes les péripéties du drame. De sorte que le lecteur saisira facilement la ligne de démarcation qui, dans ce récit, sépare le roman de l'histoire" (Rousseau 56).

L'intéressant, dans ce genre d'affirmation, c'est que la vérité s'y oppose, non au mensonge, mais à la fiction, au roman. Nous voici donc assez proche de ce que Genette appelle, après Lichtenberg, la préface comme paratonnerre, comme *excusatio propter infirmitatem*, ou, pour reprendre le terme de Garcia-Mendez, comme demande d'indulgence. Pour illustrer son propos, Genette cite un dialogue curieux tiré de la préface des *Proscrits* de Nodier, où l'auteur "mêle à la défense habile le refus, plus habile encore, de se défendre: 'Votre ouvrage n'aura pas le suffrage des gens de goût. — J'en ai peur. — Vous avez cherché à être neuf. — Cela est vrai. — Et vous n'avez été que bizarre. — Cela est possible. — On a trouvé votre style inégal. — Les passions le sont aussi. — Et semé de répétitions. — La langue du coeur n'est pas riche. ... — Enfin, vos caractères sont mal choisis. — Je ne choisisais pas. — Vos incidents mal inventés. — Je n'inventais rien. — Et vous avez fait un mauvais roman. — Ce n'est point un roman'" (Genette 193). Il me semble que l'on se trouve ici en quelque sorte au coeur de la rhétorique du discours préfaciel, à la confluence, d'une part, des thèmes du pourquoi — valorisation du sujet, rhétorique de l'utilité et de la véridicité — et, d'autre part, des thèmes du comment: déclarations d'intention, définitions génériques, choix d'un public. Une exploration plus approfondie de ce topos de la dénégation du roman risque donc d'être révélatrice.

Prenons comme point de départ la célèbre formule des Goncourt qui se trouve en tête de *Germinie Lacerteux*, formule lapidaire qui relève à la fois du contrat de vérité et de la demande d'indulgence, et qui fait le lien entre la définition générique et le choix d'un public: "Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera. Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai" (Genette 192). De mode d'emploi qu'elle était, la préface devient ainsi avertissement. Les préfaces québécoises du XIX^e siècle servent aussi parfois d'avertissement, de mise en garde. Mais la formule des Goncourt — "Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai" — se traduit en français canadien comme: "Le public aime les romans: ceci n'est pas un roman." Ou, sous forme de syllogisme: "Les romans sont faux; or ce livre est vrai; donc ce livre n'est pas

un roman." Ce qui cache encore une demande d'indulgence: Le public aime les romans, qui sont par définition faux; or ce livre n'est pas un roman, car il est vrai; ce livre saurait-il quand même plaire au public ou bien se créer un public?

Cette argumentation — qui est présente sous une forme diffuse, implicite, fragmentaire ou déplacée dans la plupart des préfaces dont je parle (c'est le sens, par exemple, de l'écho de Montaigne qui se fait entendre dans la préface à *François de Bienville*: "Cecy, lecteurs, est un livre de bonne foy") — se manifeste sous sa forme la plus pure dans l'avant-propos à *Jean Rivard*: "Ce n'est pas un roman que j'écris, et si quelqu'un est à la recherche d'aventures merveilleuses, duels, meurtres, suicides, ou d'intrigues d'amour tant soit peu compliquées, je lui conseille amicalement de s'adresser ailleurs. On ne trouvera dans ce récit que l'histoire simple et vraie d'un jeune homme sans fortune, né dans une condition modeste, qui sut s'élever par son mérite, à l'indépendance de fortune et aux premiers honneurs de son pays" (Rousseau 43). Cependant, à force de se pencher sur cet avant-propos, on est obligé de reconnaître que les choses sont moins simples qu'elles ne le paraissent. Nous avons en effet affaire à un texte qui est composé en deux parties et qui se replie en quelque sorte sur lui-même. La première partie développe l'argumentation que je viens d'analyser: ce livre n'est pas un roman et son héros n'est pas romanesque, donc il ne plaira pas à un certain public. Mais la deuxième partie s'efforce de racheter ce même héros aux yeux de ce même public en disant non seulement qu'il a toutes les qualités d'un héros de roman mais que, effectivement, il aurait pu être un héros de roman s'il n'avait pas choisi un mode de vie plus simple et plus sain:

Hâtons-nous toutefois de dire, mesdames, de peur de vous laisser dans l'erreur, que Jean Rivard était, en dépit de son nom de baptême, d'une nature éminemment poétique, et d'une tournure à plaire aux plus dédaigneuses de votre sexe.

À l'époque où se passent les faits qu'on va lire, il approchait de la vingtaine. C'était un beau jeune homme brun, de taille moyenne. Sa figure mâle et ferme, son épaisse chevelure, ses larges et fortes épaules, mais surtout des yeux noirs, étincelants, dans lesquels se lisait une indomptable force de volonté, tout cela, joint à une âme ardente, à un cœur chaud et à beaucoup d'intelligence, faisait de Jean Rivard un caractère remarquable et véritablement attachant. Trois mois passés au sein d'une grande cité, entre les mains d'un tailleur à la mode, d'un coiffeur, d'un bottier, d'un maître de danse, et un peu de fréquentation de ce qu'on est convenu d'appeler le grand monde, en eussent fait un élégant, un fashionable, un dandy, un cavalier dont les plus belles jeunes filles eussent raffolé.

Mais ces triomphes si recherchés dans certaines classes de la société n'avaient aucun attrait pour notre héros, et Jean Rivard préféra, comme on le verra bientôt, à la vie du lion de ville celle du lion de la forêt (Rousseau 43).

D'où vient donc cette ambiguïté? Un examen rapide de la préface aux *Fiancés de 1812* saurait peut-être nous éclairer là-dessus. Comme dans le cas de la préface à *Jean Rivard*, il s'agit d'un texte qui développe deux argumentations différentes dans ses deux parties. Dans un premier temps, Doutre s'attaque à "ce préjugé en faveur de l'étranger" qu'il présente comme étant courant chez les nombreux "*dilettantissimis*, qui, pour avoir vu Paris, ne regardent plus les efforts de leurs concitoyens qu'avec une grimace de dédain" (Rousseau 23). Cependant, la condamnation de "ces messieurs," pour qui "*Les Fiancés* ne sont pas écrits," est suivie d'une défense, au nom bien entendu de l'utilité morale, du roman en général et des *Mystères de Paris* en particulier. Cette attitude profondément ambiguë à l'égard du roman français — qui caractérise aussi la préface à *l'Influence d'un livre* où l'on voit un glissement à partir d'une première formule naïvement affirmative ("Ceci est un roman moderne à la française") vers une formule qui est beaucoup moins confiante ("Ceci est, plus ou moins, un roman à la canadienne") me paraît être la traduction en langage clair et libéral du malaise qui informe en effet la plupart des préfaces qui m'intéressent ici.

La condamnation du roman, que j'ai essayé de caractériser par la formule "Ceci n'est pas un roman," fonctionnerait en vérité, comme l'a signalé d'ailleurs Garcia-Mendez, comme une dénégation au sens fort ou psychanalytique du terme: ce qu'elle cache, ce qu'elle refoule, c'est l'impossibilité de sortir des codes du roman français pour créer un genre littéraire qui soit capable de véhiculer une vision du monde, un vraisemblable spécifiquement canadien. D'où le malaise qui hante les préfaces telle celle de l'éditeur Cherrier:

Ceux qui chercheront dans *Charles Guérin* un de ces drames terribles et pantelants, comme Eugène Sue et Frédéric Soulié en ont écrits, seront bien complètement déçus. C'est simplement l'histoire d'une famille canadienne contemporaine que l'auteur s'est efforcé d'écrire, prenant pour point de départ un principe tout opposé à celui que l'on s'était mis en tête de faire prévaloir il y a quelques années: *le beau, c'est le laid*. C'est à peine s'il y a une intrigue d'amour dans l'ouvrage: pour bien dire le fonds du roman semblera, à bien des gens, un prétexte pour quelques peintures de mœurs et quelques dissertations politiques ou philosophiques. De cela cependant il ne faudra peut-être pas autant blâmer l'auteur que nos canadiens, qui tuent ou empoisonnent assez rarement leur femme, ou le mari de quelqu'autre femme, qui se suicident le moins qu'ils peuvent, et qui en général mènent, depuis deux ou trois générations, une vie assez paisible et dénuée d'aventures auprès de l'église de leur paroisse, au bord du grand fleuve ou de quelqu'un de ses nombreux et pittoresques tributaires (Rousseau 33).

Mais, si le roman français est, par rapport aux normes de la société canadienne, invraisemblable et immoral, il est quand même énormément

populaire et ses codes constituent malgré tout l'horizon d'attente du grand public: "La littérature canadienne est donc étouffée nécessairement dans son berceau, soit qu'elle s'efforce de revêtir l'idiome que la France nous a légué, soit qu'elle essaie de parler la langue de Shakespeare et de Byron" (Rousseau 31). Nous rejoignons ainsi la conclusion exprimée par Guildo Rousseau dans l'introduction à sa très utile anthologie de préfaces:

Le roman québécois du XIX^e siècle demeure un genre littéraire fait de paradoxes. Il s'abuse sur la caducité des rêves légendaires qui sont pourtant en honneur à l'époque. Il craint le roman-feuilleton français dans lequel il voit l'incarnation de Satan, mais il lui doit la plupart de ses procédés: le mélodrame, l'emphase lyrique, la 'schématisation' du portrait, l'étalage du savoir, les interventions naïves et le plaidoyer. Sa dialectique n'est cependant ni insipide, ni illogique: elle révèle le dilemme devant lequel se trouve une collectivité qui, n'ayant pas de droit ancestral sur la mythologie du progrès capitaliste, doit choisir entre vivre ou survivre, entre le naufrage individuel ou la faillite collective. Ainsi sa façon illusoire d'être vrai n'a pas à nous surprendre. Il s'est bâti un univers romanesque au-delà de son propre destin (Rousseau 20).

J'ai cité au début de cette communication un article d'Henri Mitterand sur le discours préfaciel. Selon Mitterand, les préfaces de roman ont en commun "une même phrase-noyau, une même phrase minimale: *La littérature doit être 'x'*". Cette phrase minimale engendre d'ailleurs un syllogisme également commun à tous ces textes:

La littérature doit *être* ou *faire* 'x';
Or ce roman a fait 'x';
Donc, toi, lecteur, tu dois le tenir pour un livre de valeur universelle.

Ou en d'autres termes: voilà ce que doit être aujourd'hui la littérature, et voilà comment ce que j'ai fait s'y conforme" (Mitterand 24-25). Or il est vrai que l'on peut dégager, dans les préfaces des romans québécois du XIX^e siècle, cette même phrase minimale et ce même syllogisme. Cependant, ce schéma très clair, très net, se voit brouillé par la présence d'un autre discours qui relève de l'ambiguïté du statut rhétorique du genre. Ce discours a lui aussi sa phrase minimale ("Ceci n'est pas un roman") qui engendre le syllogisme suivant:

Le public aime les romans qui sont, par définition, faux;
Or ce livre est vrai;
Donc ce livre n'est pas un roman et risque de ne pas plaire au public.

Le conflit des codes (et, partant, des institutions) est apparent dans la formule dénégatoire. Au lieu de pouvoir affirmer tout franchement: "Ceci est

un roman" (c'est-à-dire un roman *français*, sous-entendu) ces préfaciers sont obligés de bégayer: Ceci est, je pense, un non-roman canadien, mais j'y ai mis juste assez de roman pour qu'il ne déplaie pas tout à fait au public.

Une dernière remarque s'impose, sorte de postface à ces réflexions sur la préface, postface qui servira aussi de mise en garde. Mitterand, pour sa part, nous rappelle qu'une "sociocritique du roman bâtie sur le discours théorique des romanciers ne peut être qu'incomplète et inexacte. Elle met à nu l'idéologie du préfacier, elle demeure frappée de cécité devant celle du romancier. Car il s'agit du même personnage, mais non de la même situation de communication, c'est-à-dire ni de la même énonciation, ni du même énoncé" (Mitterand 30-31). Autrement dit, on ne peut pas baser une interprétation de *la Comédie humaine* sur une lecture de sa préface; la pratique romanesque de Balzac ne se laisse pas réduire au discours théorique de Balzac préfacier. Derrida, on s'en souvient, définit la préface comme un "discours d'assistance," un "vouloir-dire," une "anticipation discursive," un "discours de la morale" (Derrida 9-67). Ce faisant, il dénonce le caractère réducteur de toute préface et en conclut à sa non-pertinence par rapport au texte auquel elle introduit. Comme le dit Mitterand: "En prétendant dégager le sens d'une oeuvre, le récapituler tout en l'anticipant, la préface littéraire est un mensonge ou une illusion sur l'oeuvre, dont le propre est précisément la polysémie et la polyphonie, la pluralité des portées sémantiques, et qui conserve toujours, au-delà de tout résumé, ce que Derrida appelle joliment une 'restance' de l'écriture" (Mitterand 32).

Ceci n'est pas un roman, disent nos préfaciers. Et il faut leur donner raison, car *ceci*, après tout, est toujours une préface.

Université de l'Alberta

Références

- Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Garcia-Mendez, Javier. "Les romanciers du XIX^e siècle face à leurs romans: Notes pour la reconstitution d'une argumentation." *Voix et images* 8.2 (1983): 331-43.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Mitterand, Henri. *Le Discours du roman*. Collection écriture. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- Rousseau, Guildo, éd. *Préfaces des romans québécois du XIX^e siècle*. Sherbrooke: Éditions Cosmos, 1970.

MARY LU MACDONALD

Reading Between the Lines: An Analysis of Canadian Literary Prefaces and Prospectuses in the First Half of the Nineteenth Century

In Canada, as elsewhere in the literary world of the early nineteenth century, the prospectus and the preface were conventional elements in the literary process. Both explained to the reader — the prospectus usually more succinctly — what the author was about. Since books and periodicals were almost exclusively supported by advance subscriptions, the prospectus was a particularly important part of the process. It was a direct appeal to potential readers and, as such, had to contain a compelling reason why members of the public should pay in advance, sight unseen, all or half the price of a book, or why individuals should commit themselves to paying what was probably about one percent of their annual cash income for a new periodical that was as yet only a gleam in its proprietor's eye.

Once the book or periodical was actually in print, its preface, which often included all or part of the prospectus, generally explained to the reader why or how the work had been written, and why the reader should read it. The preface was a direct address to literary critics, literary rivals, and the general public simultaneously, because in the early nineteenth century there was no distinction between the three groups. Therefore, as a conscious choice of phraseology which reveals public expectations of literature, the preface, like the prospectus, has an overall social significance which extends beyond the literary world.

In this paper I would first like to discuss prefaces and prospectuses as a genre, illustrating overall characteristics with a few examples. In the second part of the paper I will examine the social and intellectual background of some of the rhetoric which was an essential characteristic of the genre. The comments which follow are based on the analysis of an incomplete sample, which nevertheless includes over a hundred prefaces and prospectuses, in both French and English, from the period 1820-1850, found in the literary

Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires
Towards a History of the Literary Institution in Canada: 3rd Conference
ISBN-0-921490-03-8/29\$02.00

•University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature

heritage of Upper and Lower Canada. Literary periodicals have been considered, as well as separately published books. In making the analysis, the principal concern was to uncover the social attitudes which affected literary production. If I may use my own short-form headings to summarize the result, I can say that national imperatives were the most common, with moral ones a close second. Individual creativity, presented in a number of guises, came third. There were a few altruistic or begging prefaces and prospectuses, some with political or religious overtones, and some very straightforward prospectuses which merely described the work in a sentence or two. Since constraints of space do not allow me to discuss all the works which come under each heading, my word has to be taken for the rankings, and the few examples I give accepted as representative of many others.

It should not be surprising that nationalism and moral instruction were the two reasons most commonly adduced for buying Canadian books and periodicals, since these were the two most potent motivators of the period in both European and North American culture. In the late eighteenth century, and particularly as a result of the French Revolution, the idea of a nation as a political entity with defined geographical boundaries was expanded to include economic, social and cultural factors as determinants of national status. Although definitions were fuzzy and disputed in the early years of the nineteenth century, the existence of a national literature was generally considered to be an essential component of nationhood. North Americans, who were culturally tied to Western Europe, accepted these ideas of nation and carried them over into their literary world.

National imperatives were expressed in a number of ways. There was, first of all, the straightforward patriotic appeal such as W.A. Stephens issued in 1839, addressing himself in his prospectus for *Hamilton and Other Poems* (Toronto, 1840) to "gentlemen, and ladies ... [who] have sufficient patriotism to patronise *home productions*...."¹ Another type of appeal addressed itself to those who perceived the development of a native literature as something which would occur over a long period. Canadians must therefore nurture and encourage their literary young. This attitude, which was common to periodical prospectuses, was most succinctly expressed by Julia Beckwith in the preface to *St. Ursula's Convent* (Kingston, 1824): "... the time may come when British America will be as noted in 'song' or 'deeds' as any Kingdom of Europe: but to attain that eminence, she must cherish native genius in its humblest beginnings" (ii). A third national reason for buying was also common to early periodicals, and this was expressed most briefly by Dr.

1 *Hamilton Gazette*, January 13, 1840. Advertisement dated November 21, 1839.

Barker of Kingston who referred to his new magazine as "an humble instrument in the cause of Canadian improvement."² Nationalism as nostalgic sentiment was suggested as a reason for buying several volumes of poems by immigrant writers. The Irish were expected to be interested in *The Spirit's Lament: or, The Wrongs of Ireland* (Montréal, 1847), and in a projected book by James Keogh.³ Similarly, G.W. Gillespie hoped that Scots would enjoy the many dialect poems in his book.⁴ As a further subheading of nationalism, at least one book and one periodical were directed toward the women of the Canadas.⁵

In French, every publication appealed to national pride as a reason for purchasing the work. Michel Bibaud's prospectus for *La Bibliothèque Canadienne* in 1825 mentions all the aspects of a national mission which those who came after would list in their turn:

... faire ressortir, par un éloge mérité, les talents et les connaissances souvent trop inconnus ou trop modestes de nos compatriotes, morts ou vivants; mettre au jour des monuments littéraires, des traits d'histoire, ou des faits à l'honneur ou à l'avantage de pays, restés jusqu'à cette heure dans l'obscurité; inspirer à nos jeunes compatriotes le goût de l'étude et de l'instruction.⁶

Joseph Doutre, in the prospectus⁷ for *Les Fiancées de 1812* (Montreal, 1844), and again in his lengthy preface, links French-Canadian pride with a distinctly anti-metropolitan French bias, and chastises his fellow citizens for ignoring the literary work of the native-born (v-x). He was the only writer of the period, and the first in our culture, to express frustration that works written elsewhere are assumed by the Canadian public to be, *per se*, better than works written here. Literary critics writing in French frequently mentioned the need for a national literature as a means of showing the English the strength of French-Canadian culture, but the writers themselves were more discreet. The only one in this period who directly mentioned the existence of a competing English culture was Michel Bibaud in the

2 *Barker's Canadian Monthly Magazine*, Vol. 1.1 (May 1846): 5.

3 The first work was by F.B. Ryan. The Keogh prospectus first appeared in the *Upper Canada Herald* (Kingston) on June 17, 1828.

4 Preface to *Miscellaneous Poems*, Toronto, 1843.

5 Lydia Anne Appleton, *Miscellaneous Poems, Moral and Religious* (Toronto, 1850); *The Montreal Musuem* (December 1832 to March 1834).

6 Printed as a preface to Vol. 1 (June 1825).

7 *L'Aurore*, September 3, 1844.

prospectus to *L'Encyclopédie Canadienne*, the last of his periodicals.⁸ In this case, Bibaud was using the English as bogeymen to arouse his fellow citizens to become literary patrons.

Nationalism was frequently a component of moral expectations of literature, since no one would wish it to appear that Canadians were in any way morally inferior to older civilizations. Nineteenth-century ideas of 'refinement' and 'civility' — as opposed to eighteenth-century excesses and vulgarity — were important aspects of Western European, and hence, Canadian, culture. In both French and English the view of literature was that it should 'please and instruct,' 'plaire et instruire.' Instruction, which was generally taken to mean the development of correct moral attitudes, was accorded a higher value than pleasure because the underlying assumption was that a work could not be pleasing unless it was first morally correct. *Le Bon* was the most important characteristic of *Le Beau*.

The type of moral instruction offered to the reading public could be either general or specific. Works which promoted temperance (Appleton) or warned against the dangers of making the wrong sort of friends,⁹ are examples of the type of specific intentions stated in prefaces. It was a great deal more common, however, for the moral to be both more general and more generally directed:

... our highest aim shall be to mingle information with amusement, and to excite in the mind a steady attention to every thing that is praiseworthy and an utter disapprobation of vice and folly.

These edifying phrases, taken from the preface to the first number of a shortlived periodical, *The Mirror of Literature*, have always particularly amused me because, according to local newspapers, the editors Beckford and Bayley decamped with the subscription funds following the second number.¹⁰

While denominational religious affiliation was a preoccupation of most Canadians of the period, literary morality seems to have occupied a common, generally-agreed-on, middle ground acceptable to all. Bishop Mountain, in his preface to *Songs of the Wilderness* (London, 1844) wrote that his method of composition was that:

8 *L'Encyclopédie Canadienne* Vol. 1 (March 1842), Extrait du Prospectus, iii.

9 David Wylie, *Recollections of a Convict* (Montreal, 1847).

10 Brockville Recorder, February 18, 1836. The periodical was published in Prescott.

... having seized upon the poetical idea presented by some passing object, to follow it first in a merely poetical way, and follow it on to that religious application which must naturally suggest itself to every mind impressed with the supreme importance of revealed truth (xx, xxi).

This sentiment would have been admissible in any denomination.

Generalized references to moral instruction in literature were often expressed as an intention to effect the general improvement of Canadian society. One periodical even aimed "... at the present and eternal happiness of the whole human family."¹¹ Periodicals directed to children, not surprisingly, placed great emphasis on the idea of developing correct attitudes in the young.

Our object will be to interest the minds of the young, by furnishing them with reading, at once attractive and useful — to develop their intellectual tastes - to stimulate a desire for progress and improvement.¹²

The linkage of progress with improvement and morality was a standard aspect of the early nineteenth-century *mentalité*, particularly towards mid-century. Periodicals intended for the "improvement" of the working class, produced by well-meaning members of the middle class, lean heavily on the idea of moral improvement as a means to social progress. These ideas can be found in prospectuses for *L'Abeille Canadienne* (1833) and *The People's Magazine* (1846), and in the statement of position printed in the first number of the *City Magazine* (1847), among many others. In addition, satirical periodicals, which abounded in both languages in the late 1840s, always mentioned the correction of public morality as one of their objectives.

The distrust of imaginative literature, and particularly fiction (as opposed to poetry), which was one of the public attitudes of the day, inspired several types of response in authors presenting their works to the public. The first was to state that literature specifically taught proper attitudes:

... le lecteur intelligent peut trouver l'image de ce qu'il est et de ce qu'il doit être; il y apprend ce qu'il doit à la patrie, ce qu'il doit à ceux qui l'entourent, ce qu'il se doit à lui-même. Au récit d'une action héroïque, son cœur s'enflamme et bat d'un noble émotion, tandis que le crime et la lâcheté ne lui inspirent qu'horreur et dégoût...¹³

11 Preface, *Canadian Gem and Family Visitor*, Vol. 11 (Toronto, January 1849).

12 Editor's address, *The Snow Drop*, Vol. 1 (April 1847): 1.

13 *Le Ménestrel*, Vol. I.1 Québec (June 20, 1844): Prospectus, 1.

The second was to state that the proffered work was based on fact and was not therefore a product of some one's imagination. James Russell, in his preface to *Matilda*, the second English-Canadian novel, began:

... I am truly at a loss (Reader) what name to give this little work; to call it a Novel is an appellation which in some measure it does not deserve, as it is founded on fact — the author having heard the outlines from the lady herself.¹⁴

L'Influence d'un livre (Québec, 1837), the first novel in French, is known to have caused some public controversy because Aubert de Gaspé *fils* stated in his preface, "J'ai décrit les événements tels qu'ils sont arrivés...." (2). Certainly, the part of the plot dealing with the murder of Guillemette was based on actual events. Authors as different in their attitudes and styles as Abraham Holmes, Joseph Abbott, Adam Kidd, and F.B. Ryan all asserted the truth of their subject matter. The most fantastic and salacious of all early Canadian publications, *The Mysteries of Montreal* (Montreal, 1846), of which two of the three published instalments have survived, begins with "preliminary observations" in which the anonymous author states that the work is "a purely local tale ... one that will present society as it exists in the Canadian metropolis... The principal events, forming the basis of the novel, are *facts* ..." (no pagination).

Many authors, presenting in most cases their first and only volume of literature to the public, tended to use more personal forms of rhetoric to attract buyers and to address the purchasers of their books. They almost never explained the creative impulse that had moved them to write, referring to hide behind phrases like "fugitive moments," "for my own amusement," and similar formulae. Except for one category of address, the fact that real money would actually be paid by reader to author was never directly mentioned. Literature was perceived as an appropriate leisure occupation for ladies and gentlemen who, of course, had no interest in money. Professional writers, even the most popular, like Dickens and Samuel Lover, were simply not considered to be gentlemen. Even Sir Walter Scott only escaped loss of status because of his initial anonymity and the subsequent understanding that he wrote only to pay off his publisher's debts. Thus the stance of the apologetic amateur, *prima facie* evidence that the author was appropriately respectable, was one of the literary conventions of the period. In frequency, after nationalism and morality, it was the third most common authorial approach in early Canadian literature. 1820 saw its first appearance in

14 James Russell, "Preface," *Matilda; or, The Indian's Captive: A Canadian Tale, Founded on Fact*, (Three Rivers, 1833) 1.

English in the Preface of the anonymous author of *Hours of Childhood* who claimed his youth, his lack of education and his lack of leisure time as mitigating factors for the inadequacy of his work. Thirty years later another anonymous author, H.H.B., stated in the Preface to *The Last of the Eries* (Simcoe, 1849) that he was hesitant in "presenting his labors" because of the "doubt of his having sufficient experience, to clothe it in the most agreeable language." In between came dozens of writers who used words like "diffident," "hesitant," and "apologetic" to describe themselves. A number referred to their lack of education, many stated that they had written the work only for their own amusement. Three women, Margaret Blennerhassett, Julia Beckwith, and Lydia Appleton, craved indulgence because of their sex.

Perhaps the "begging" or "charitable" preface and prospectus should also be considered as part of the "apologetic amateur" approach. Bishop Mountain justified the publication of his poems by the need to provide funds for Bishop's College; A.J. Williamson dedicated one small collection of poetry to Bishop Strachan in thanks for past and future charity; and three women, left alone in the world, Mary Ann Madden, M. Ethelind Sawtell, and "The Widow Fleck," directly or indirectly asked the public to buy their works as a form of charity. Madden came "before the public through necessity," Sawtell was "a widow in reduced circumstances, and ... a stranger in a land without one tie of affinity." The Widow Fleck addressed her "Kind Readers" in this manner:

You have here the humble attempt of a Widowed Mother, to record in simple rhymes the feelings excited by the sickness and departure of the bread-winner of herself and her helpless little ones — who was snatched from her and them, by the same pestilence which must have bereaved too many of you of your dearest friends. On your sympathetic bounty, a Mother, whom that pestilence has left destitute throws herself and her humble verses.¹⁵

Authorial altruism is the reason given by Adam Kidd and George Copway for the publication of *The Huron Chief* (Montréal, 1830) and *Recollections of a Forest Life* (London, 1850). The declared objective of both works was to bring the plight of Canadian Indians to public attention.

There is another category of self-proclaimed amateur which we find addressing the Canadian reading public — a group which I call the "respected amateurs." In most cases these writers had already published some of their

15 "Widow Fleck," title page, *Poems on Various Subjects*, 2nd ed., (Montréal, 1835); M.A. Madden, *Tales of the Olden Time* (Montreal, 1845); M.E. Sawtell, *The Mourner's Tribute* (Montréal, 1840).

works in newspapers and had subsequently been encouraged by "gentlemen of respectability" to collect the material in book form. The prefaces of J. H. Willis, W.F. Hawley, W.W. Smith, J.H. Ward, Gavin Russell, and John Gaisford come into this category. Ward's *Spring of Life* (Montréal, 1834) was "last year handed to two or three literary gentlemen of this city, by whom it was approved and who advised its publication."¹⁶ Russell was "repeatedly importuned by several gentlemen"¹⁷ and Gaisford was "induced" to publish *The Minor Miseries of Human Life* (Montréal, 1848) "by the advice of numerous and influential friends."¹⁸ References to the wealth, perspicacity, and public status of the advance subscribers to a work was part of the writer's promotional technique.

A few writers were aggressively confident in their addresses to the public. "Sir John" Smyth, having discovered that he could write poetry, was naively certain that everyone would want to read it, particularly since he got his inspiration direct from God.¹⁹ The author of "Les insurgés canadiens," a novel which was never published, disdainfully stated in his prospectus that he would produce no prospectus because to do so would be to indulge in "charlatanisme."²⁰

Two young Canadian-born writers, W.F. Hawley and Joseph Doutre, introducing their first books to the public, adopted what might be called an aggressive/defensive stance.

From honest criticism he will not shrink; but as for those everlasting grumblers who find nothing but faults, he neither invites nor defies their growling — for growl they will whenever they open their mouths. Their criticisms are the *natural produce* of splenetic minds, which might as well be bestowed on Poets as on Pug....

wrote Hawley in the Preface to *Quebec, The Harp and Other Poems* (Montréal, 1829). Doutre in his lengthy Preface to *Les Fiancées de 1812* (Montréal, 1844) attacks both those who regard all novels as outside the realm of literature and those who, because they have visited France, condemn anything produced in Canada as inferior. In both cases, the author,

16 Prospectus, Cobourg *Star*, February 5, 1834.

17 Gavin Russell, Preface, *Thoughts and Sentiments connected with the invasion of Upper Canada by a band of lawless and unprincipled men from the United States in November 1838* (Montréal, 1839) n.p.

18 Gaisford, *Montreal Pilot*, May 13, 1848.

19 Sir John Smyth, "Preface," *A Small Specimen of the Genius of Canada West* (Toronto, 1845) iv.

20 "Advertisement," *La Revue canadienne*, February 15, 1845.

well-known to readers of newspaper literature columns, decided to attack before being attacked, in hopes of disarming the critics.

A number of prefaces and prospectuses had political overtones, although these references are rarely overt enough to be obvious to a non-historian. This group is the next most numerous. A number of prospectuses were issued for works which were probably never even intended to be written. "The Ryersonian Series," advertised in 1838,²¹ is an example of this type. The "prospectus" was intended as sarcastic political comment on what seemed to be inconsistencies in Egerton Ryerson's political positions, and was also aimed at American, as opposed to British, Methodism. In the same year, a lengthy prospectus for "The Revolt: A Serio-Comic Poem in Six Cantos," which seems to have been anti-Mackenzie, was dated at Kingston.²² Readers would have understood that these literary prospectuses actually had nothing to do with literature.

It was customary for the prospectus of a new literary periodical to emphasize that it would be politically neutral. In practice, politics was such an integral part of daily life in the Canadas that none of them actually were. Most periodicals contained both fiction and non-fiction, but even in the rare instances when a magazine was almost entirely devoted to creative writing, editorial comment can be relied on to reveal a political point-of-view. The name of the editor or proprietor attached to a prospectus is frequently a clue to the direction a work will take, and statements in prefaces about the future of the Canadas usually give an indication of whether that future should be Tory or reform. *Barker's Canadian Monthly Magazine* was one publication pledged to neutrality. In the one year of its existence it made a major contribution to early Canadian literature, but, in demonstrating its political neutrality by publishing satirical swipes at both left and right, the proprietor pleased none of the critics, and probably contributed to his magazine's early demise.

Charles E. Beardsley, in his preface to his novel *The Victims of Tyranny* (Buffalo, 1847) states that

...the official chicanery hinted at throughout — however petty and improbable in the opinion of others — will be acknowledged by the candid and honest-hearted Canadian — whatever be his political creed — to fall short of the reality (iii).

21 Brockville Recorder, July 19, 1838.

22 Kingston Chronicle and Gazette, August 4, 1838.

The author of this novel was a committed radical. The novel is based on the pre-War of 1812 controversy surrounding Joseph Wilcox and contains very unflattering pen portraits of prominent Tories of that era.

Not all prospectuses contained a hidden or overt non-literary agenda. Some just straightforwardly describe the work.

The Hero of this little work is introduced to the readers' notice at the age of sixteen. He entered the Army in 1788 and left it in 1813. He fought in all the wars of George the Third during that stirring period. But as his private character and history are the more immediate aim of the writer, his deeds of arms are but slightly alluded to.²³

It is interesting that, of the half dozen examples of this approach which I located in prospectuses, none of the works so candidly described was ever published.

One of the rarest approaches seems to have been confined to periodicals and was an appeal to lovers of pure literature. The editors of *The Mirror of Literature* (Prescott, 1835) proposed to sort out the best literature from other publications where it was "scattered over so wide an extent" and bring it all together in one place (Vol. I.1: 3). The proprietors of *Le Coin du Feu* (Québec, 1840) made virtually the same claim. In their case the literature was gathered from the best Paris periodicals. The editor of the proposed periodical "Flowers of the Wilderness" appealed to all "lovers of literature" with his low subscription rate and the promise that "[f]or refined Diction, elevated Sentiment, and pure Originality, it will stand unrivalled through the American Continent."²⁴

One of the surprising elements emerging from a survey of prefaces and prospectuses is the realization that few of them provided some sort of "teaser" to attract prospective buyers. Some authors, like Hawley and Willis, could count on the fact that the literate public was already familiar with their work because some of it had been published and copied in a number of newspapers. Only W.A. Stephens published quotations from his poem "Hamilton" in his prospectus and in letters to the editor as samples of the projected work. Adam Hood Burwell, in his 1819 prospectus to an unpublished volume of poetry referred to it as containing "the Gourlayad," although perhaps that reference to Robert Gourlay belongs as much to political allusions as to "teasers." Some authors and editors promised to

23 Prospectus for "Ernest Manvers, A Novel in one Volume, Founded on Facts, by a Lady," *Quebec Gazette*, June 19, 1844. Advertisement dated May 29, 1844.

24 *Bytown Gazette*, June 25, 1846. Advertisement dated May 13, 1846.

publish a list of their distinguished and enlightened subscribers, but, unfortunately for modern scholarship, few ever did.

Perhaps the most surprising fact of all is that only one author admitted to an honest intention to please the reader. Not 'please and instruct' — just please. The author of *The Coiners of Pompeii: A Romance* (Toronto, 1845) whose name, Richard Ryland, appears to have been a pseudonym, begins his address to the Reader:

A "Novel or a Romance", we will all at once admit, is written not so much for instruction or for the giving of a moral lesson to the reader, as for the amusement of his or her mind in their leisure moments, and when they have nothing else to engage their attention....

As I have implied in the preceding discussion, it is my belief that even the most straightforward of prospectuses and prefaces should be considered in the context of the society in which and for which they were written.

Reference to the impeccable moral position of a projected work of fiction should not be taken as an indication of the personal moral attitudes of an author. The individual writer might or might not agree with generally accepted social attitudes — although in most instances they seem to have done so — but no author would have deliberately courted the criticism which inevitably fell on both work and author when accepted norms were violated. In most cases, self-appointed spokesmen for the public were not too specific about the type of moral instruction which should be provided: if the good were rewarded, while the bad were made unattractive and ultimately punished, that was generally adequate. Since early nineteenth-century fiction was not distinguished by subtle characterization and ambivalent conclusions, these objectives were easily met. One review of *The Canadian Brothers* illustrates these public attitudes:

the Characters, from the chivalrous and ever to be lamented *Brock*, to the detestable and guilty murderer and traitor *Desborough*, are appropriate and in keeping with their profession and spheres in life; and while the clever *author* was "adorning a tale" he did not neglect to "point a moral." The brave, loyal and virtuous, though often surrounded with dangers, are supported under their trials, and end their days in the paths of glory, - whilst the guilty reap the reward of their crimes, in disgrace and misery.²⁵

Similarly, nationalistic statements should be taken with a grain of salt, as being part of the rhetoric of the day. The writer may, or may not, have

25 *Kingston Chronicle*, February 15, 1840.

concurred personally. It is interesting to note, however, that there seems to have been a general consciousness and acceptance of being located in Canada as a specific place, and that only one preface writer thought it necessary to apologize for being Canadian.²⁶

All writers in the Canadas in the first half of the nineteenth century were amateurs who made their living in some other activity. The same was true of all but a handful of writers throughout both the English- and French-speaking literary worlds. Dabbling in literature for personal amusement only was almost a requirement for genteel status. Among other things, it indicated education, leisure, and complete unconcern with commerce. To adopt the stance of an apologetic or respected amateur was, for many young residents of the Canadas, almost a form of social climbing. Authorial anonymity was another aspect of the same stance. Anonymous writers were not ashamed of their works — in many instances their names were widely known in their own day — it was just considered more refined not to let your name appear directly before the public. Of the book prospectuses in my survey, about half are signed and half unsigned. Of those unsigned, fewer were published than from the signed group, but the number is too small to be statistically significant. We should beware of reading too much literary value into authorial anonymity, or disarmingly apologetic authorial addresses. The practice reflects social conventions rather than personal attitudes.

Political allusions in early nineteenth-century prefaces and prospectuses often pass unnoticed today because the politics of both the Canadas in the first half of the nineteenth century were far more complex than a simple "reformers vs. Tories" interpretation would lead us to believe. For one thing, there were no disciplined political parties until after mid-century, and alliances changed with the issues. An understanding of Canadian history and political rhetoric is often an important element in establishing authorial motivation and intended audience. For example, knowing the political distinction between those who wrote poetry praising the "constitution" in 1822 and those who wrote in its praise in 1836 helps us to interpret literary content.

Political affinity was a means to the sale of Canadian books. Writers tended to publish their prospectuses in the newspapers of their own political persuasion, where one was available locally, presumably on the assumption that those who shared their political interests would be most likely to support their literary endeavours. Similarly, in an era in which religious

26 John Breckenridge, "Preface," *The Crusades and Other Poems*, (Kingston, 1846) vi.

preference was as public as political affiliation, writers advertised in denominational newspapers and were reviewed there. Another network of potential readers was tapped according to national origin — the Irish through newspapers owned by Irish immigrants, the Scots and the English in the same manner. None of these factors have an absolute one-to-one relationship with sales promotion of the books and periodicals of the day, but they are frequently a clue to the author's point-of-view. If they had not been considered as effective marketing tools they would not have been used so frequently.

Another piece of information which appeared in some, but not all, prospectuses was the price of the work. We have no reliable information today on the cost of living in early nineteenth-century Canada, but we do know that cash was scarce, so there was little disposable income with which to purchase new literary works. Periodicals were offered at different prices, depending on number of sheets and frequency of publication. Books sold for varying amounts. Unfortunately, none of the few surviving printers' accounts tell us how much it cost to print a particular book. Comparisons are difficult, but we can establish that John Richardson's proposal to charge \$3 in advance, and \$4 at the time of publication for *The Canadian Brothers* made that two-volume work more than twice as expensive as two other books published in the Canadas at about the same time.²⁷ This, rather than the philistinism of the Canadian reading public, may have been the cause of the novel's lack of success. Thus, in looking at a particular literary prospectus, it is wise to compare the advertised price with other works of the same period whenever possible.

Many modern critics of English-Canadian literature, studying a particular author or editor, have been led astray by that individual's claim, in prefaces and prospectuses, to be the first to write or edit a type of book or periodical. One of the interesting elements of our early literature is the lack of continuity between generations of writers in English. They genuinely believed, I am sure, that they were the first because they had never heard of their predecessors. This is in marked contrast to their French-Canadian counterparts who, because they were concentrated in Montréal and Quebec, seemed to know each other, or know of each other, and to pass on some sense of what had gone before. *Le Répertoire National* institutionalized this French tendency. It is significant that no one seems to have thought of producing similar volumes in English, despite the fact that an even larger

27 *Hamilton and other Poems* (W.A. Stephens, Toronto, 1840) 132 pages, 5 shillings; *Narrative of a Commuted Pensioner* (John Williamson, Montreal, 1838) 320 pages, bound, 5 shillings; *The Canadian Brothers*, 447 pages in two volumes.

amount of material was available. There are a number of possible reasons for the lack of continuity among writers in English: they lived in many different communities, from Sandwich U.C., to Gaspé L.C. and publishing tended to be a regional activity; they were amateurs, most of whom did their writing as young people who then went on to other activities; there was no ongoing critical voice which could transmit tradition; the population was highly mobile and continually increasing through immigration; and the one central literary repository, the legislative library, was destroyed by fire in 1849.

In reading prefaces and prospectuses it is wise to remember that they were directed towards a fairly specific geographical community. Books and periodicals published between 1817 and 1850 were printed in sixteen different Canadian communities from Port Sarnia U.C. to New Carlisle L.C. In addition, books by Canadian writers were printed in three American border towns, Detroit, Buffalo, and Watertown, as well as in London, England. These works were generally reviewed and sold only in the region of the author's residence.

The influence of community standards should also be considered. Our early writers were neither social nor intellectual leaders. The creative individual certainly existed — and we have a large body of early literary works to prove it — but with a very few exceptions they were all part of the society in which they lived and they unhesitatingly accepted its values. Thus their prefaces and prospectuses taken together reliably tell us more about the world they lived in than the separate prefaces and prospectuses tell us about individuals.

Obviously, I have been arguing throughout this paper that context is the clue to the analysis of early nineteenth century Canadian literary prefaces and prospectuses in both languages. It is important to know whether a particular editor or writer's approach is unique — that only one author, for example, confessed to an intention to please, not instruct, or that only one apologized for his Canadian upbringing. It is important to know that certain factors were part of the social culture: the mission to instruct in a pleasing manner, the mention of a contribution to national achievement, the stance of the diffident amateur. In addition, despite the omnipresence of conventional terminology, it is important to look for subtextual signals being sent to potential readers within that terminology. A lot of information was packed into those brief addresses to the reading public.

Halifax

Nineteenth-Century Canadian Novel Prefaces: Corpus and Literary System

The nineteenth-century Canadian literatures offer many possibilities for scholarly research, especially for the scholar who is interested in socio-literary and systemic approaches to literature. This is particularly true in the case of English-Canadian novels, but it is valid for the French-Canadian novel as well. The aim of this paper is to introduce an empirical literary methodology for the study of the novel preface in the nineteenth-century Canadian literatures and to present some results obtained with this empirical methodology.

The task of studying the nineteenth-century Canadian literatures has been made easier by the existence of a project by the Canadian Institute for Historical Microreproductions (CIHM).¹ The project entails the bibliographic listing and copying onto microfiche of all monograph form publications by Canadian authors in Canada or abroad until 1900. This compilation in the electronic format of the bibliographical data and in the microfiche containing the actual texts, is in addition to and sometimes the duplication of the National Library's retrospective Canadiana listings, a strictly bibliographic data collection (the bibliographic information is kept to a minimum, with an indication where the actual work is held). It appears that the CIHM will succeed in becoming the most complete Canadiana compilation of monographs if accessibility (i.e. the possibility to be able to read the actual texts on the microfiche) is a criterion. When finished, the collection should have about 60,000 titles. At this time, the collection contains 36,946 bibliographical entries and the actual texts on microfiche. This compilation in its present, uncompleted form already contains many English-Canadian titles which until now have not been listed in such works as Watters' *A Check List of Canadian Literature and Background Materials*

- 1 Ernest B. Ingles and Robert J. Montague, "Canadian Institute for Historical Microreproductions," *Canadian Library Journal* (June 1983): 134-40, and "Press Release," *University Microfilms Co.* Ann Arbor, Michigan (June 1981): 1-2.

*Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires
Towards a History of the Literary Institution in Canada: 3rd Conference*
ISBN-0-921490-03-8/43/\$02.00

©University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature

1628-1950,² Klinck's *Literary History of Canada*,³ or Rhodenizer's *Canadian Literature in English*.⁴ The situation is different with respect to French-Canadian titles, because the *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec des origines à 1900* can claim a high level of completeness.⁵ For my task, the CIHM makes it possible to find, list, and read prefaces to nineteenth-century Canadian novels, which would otherwise create an almost unmanageable workload, as the copies of these novels are scattered in many libraries across the country or, in some cases, abroad.

The material contained in the CIHM may be accessed in several ways. It is organized on microfiche into several categories: 1. Authors, Titles, Series. 2. CIHM Number Series. 3. English Subject Headings. 4. French Subject Headings. 5. Full Bibliographic Entries. 6. Dewey Numbers. 7. Place of Publication. 8. Date of Publication. The avenue to access the Canadian novels and to find the prefaces is easiest by Dewey Numbers. Different Dewey Numbers represent different genres, one of which is fiction. This number is 813 for English and 843 for French. Fortunately, the CIHM added a separate category to these numbers indicating "Canadian". Thus, the appropriate Dewey Number for English-Canadian fiction is C813, for French-Canadian fiction C843. As it proved to be time consuming to copy all C813 and C843 titles from the microfiche so that the novels could be found, a means of electronic data extraction was deemed more appropriate. Since the CIHM, in addition to the already mentioned bibliographical listings and the actual texts on microfiche, also compiled the bibliographical information on computer tape, it occurred to me that it must be possible to extract the C813 and C843 list by electronic means. However, as it turned out, this could be done only after the original CIHM computer tapes have been converted into a program that would allow for such data extraction. Thus, with the financial assistance of the University of Alberta and the Research Institute for Comparative Literature at the University of Alberta, the conversion of the available CIHM computer tapes into the SPIRES program has been the next step. After the conversion it became possible to extract a list of all Canadian fiction titles. Following that, each title has been

- 2 Reginald Eyre Watters, *A Check List of Canadian Literature 1628-1950* (Toronto: U of Toronto P, 1959).
- 3 Carl F. Klinck, ed. *Literary History of Canada: Canadian Literature in English* (Toronto and Buffalo: U of Toronto P, 1965).
- 4 Vernon Blair Rhodenizer, *Canadian Literature in English* (Montreal: Quality P, 1965).
- 5 *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec des origines à 1900* (Montréal: Fides, 1980).

Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires
Towards a History of the Literary Institution in Canada: 3rd Conference
 ISBN-0-921490-03-8/44/\$02.00

©University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature

visually verified as to its genre and, if a novel, whether it had a preface or not.

Before I present the methodological base for my research project, the design for a preface typology, and some results of the preface typology, selected aspects of the CIHM project ought to be discussed, in as much as these have bearing on the study of the prefaces. Complete and exhaustive as the CIHM may be, the magnitude of the project predetermined that omissions will occur and mistakes will be made. While the French-Canadian list of novels is almost complete, the list of the English-Canadian novels shows that the international cooperation to compile all Canadiana could not be exhaustive. It is perhaps not possible to establish how many titles are really missing from the CIHM material. This is more obvious in the case of non-canonized fiction. In the case of the novels, to illustrate the point, here are two missing titles: Charles E. Beardsley, *The Victims of Tyranny* (Buffalo: C.E. Young, 1847) and Richard Ryland, *The Coiners of Pompeii: A Romance* (Toronto: H.W. Rowsell, 1845). Considering the larger volume of English-Canadian publication as compared to the French-Canadian, this difference in completeness is perhaps understandable. Although, as I was assured by the CIHM that the compilation of *novels* has been completed, some titles may still be added when the project is completed. It remains to be seen whether such titles, as mentioned above, will be listed in the CIHM.

The National Library's and the CIHM's classification as to what is Canadian and what is not is, of course, based on the work of scholars of Canadian literature. Ernest B. Ingles and Robert J. Montague, the Executive Director of the CIHM, in their paper "Canadian Institute for Historical Microreproductions" defined their selection thus:

All items printed in Canada; all relevant items printed outside Canada and written by Canadians; and, all relevant items of Canadian implication published outside Canada. Thus the CIHM included novels by foreigners, like *An American Cousin* by Somerville and Ross, in which the setting was vaguely Canadian (Ingles and Montague, 136).

and

Omission or inclusion was a discretionary matter and hung on no firmer principle than a perception of an author's physical or imaginative relationship with Canada (Ingles and Montague, 136).

As mentioned, the CIHM differentiated between Canadian and non-Canadian authors and works by using the Dewey classification numbers. But the process of selection was not without interesting decisions or outright

mistakes. Needless to say, the lists of English-Canadian and French-Canadian novels contain novels which were obviously not Canadian. There are several cases. For example, A. de Montbrillant is classified under French-Canadian novels by its Dewey number (C843), although de Montbrillant is a French author. The reason why he may have been classified under French-Canadian authors was that his novel *Les Enfants de l'orpailleur* was published in Québec City. But at the same time, authors such as Jules Verne, whose novels were published in Canada, do not appear under the Canadian classification. Therefore, in such cases as de Montbrillant, either a mistake was made or the National Library was inconsistent in its classification.

There are other questions concerning the CIHM classification. For example, R.M. Ballantyne is classified as an English-Canadian author under the Dewey Number C813. Ballantyne has never been, to my knowledge, classified in any Canadian literary history as an English-Canadian author. However, he spent six years as a fur trader in Canada, and Brian Moore, who lived for ten years in Canada, is often described as a Canadian author — at least in Canada.⁶ The *Oxford Companion to Canadian Literature* attempted to deal with the question — in my opinion not too successfully — by creating the categories of "Foreign writers on Canada in English" and "Foreign writers on Canada in French".⁷ Such authors as Ballantyne and Joseph Hatton, for example, were then classified as foreign writers on Canada. For the purposes of my study, because Ballantyne was classified by the CIHM under C813 and not under 813, and because he physically spent some time in Canada, I too classified him as an English-Canadian author. There are other, similar cases on the authors' list compiled from the CIHM data. As in many cases in the Canadian literatures, some authors become Canadian by default rather than by the usual processes existing in established, homogeneous national literatures. As in other formerly colonial literatures, the case of the "Australian" Henry Handel Richardson (Ethel Florence Richardson) illustrates this, and the decision to list an author as a Canadian author often occurs because he has some link with Canada; but,

6 On Ballantyne see Joan Selby, "Ballantyne and the Fur Traders," *Canadian Literature* 18 (1963): 40-46. On Moore see, for example, *The Canadian Encyclopedia* (Edmonton: Hurtig, 1988) 3 1386.

7 *The Oxford Companion to Canadian Literature* (Toronto, Oxford, New York: Oxford UP, 1983) 267-77.

at the same time, for whatever biographical or literary reason, he is not classifiable as clearly British, American, German, etc.⁸

The initial reason for this study was my observation of recent scholarly interest in the preface. Such well-known scholars as Derrida, in his *La Dissémination*, or Genette, in his recent *Seuils*, discussed the preface.⁹ It is of note that particularly in German scholarship the preface has been studied for a longer time. Important works include Riefstahl's book on the preface in eighteenth-century German literature (1934) and Ehrenzeller's book on the German novel preface.¹⁰ More recently, Heyden's book on the preface to nineteenth-century French novels is particularly important.¹¹ Theoretical studies on the preface, outside the already mentioned Derrida and Genette, although not numerous, are significant, particularly in French scholarship.¹² This short survey, or rather cursory mention of preface scholarship should suffice to indicate that the preface has been viewed as a genre in its own right.

My next question then, is, if the preface is a genre, what does it do and how? To answer this question, I found it appropriate to employ an empirical literary methodology that allows not only for the study of the preface as a genre in its own right, but it also allows for the response to the call of Derrida and Genette, "Mais que font les préfaces?" (Cf. Derrida 14; Genette 182). The preface, as shown by the majority of examples from the secondary literature, is a type of text whose position and mechanisms mediate between the author, the text it was written for, the readership, and, although this aspect has been largely unexplored, the publication industry. This multidimensional configuration paradigmatically determines that literature be viewed as a system and that, *vice versa*, the preface be studied under a

- 8 On the "literary nationality" of Richardson see Karen McLeod, *Henry Handel Richardson: A Critical Study* (Cambridge: Cambridge UP, 1985). The chapter "Henry Handel Richardson and the literary cartographers," 227-43, is particularly relevant for this discussion.
- 9 Jacques Derrida, *La Dissémination* (Paris: Seuil, 1972); Gérard Genette, *Seuils* (Paris: Seuil, 1987).
- 10 Hermann Riefstahl, *Dichter und Publikum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dargestellt an der Geschichte der Vorrede* (Limburg a.d. Lahn: Limburger Vereinsdruckerei, 1934); Hans Ehrenzeller, *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul* (Bern: Francke, 1955).
- 11 Ulf Heyden, *Zielgruppen des Romans: Analysen französischer Romanvorworte des 19. Jahrhunderts* (Heidelberg: Carl Winter, 1986).
- 12 An extensive bibliography, although not complete by any means, can be found in François Rigolot, "Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires," *L'Esprit Créateur* XXVII.3 (Fall 1987): 7-18.

systemic view of literature. But these two *a priori* postulates are not the only aspects that necessitate a systemic view of literature for the study of the preface. That a systemic theory must be empirically testable and that the results of the testing must have sociological relevance, has also been stated. Some earlier works, such as Karl Erik Rosengren's *Sociological Aspects of the Literary System* have done just that.¹³ The most recent and most in-depth systemic theory of literature, sociologically oriented, is the "Empirical Science of Literature" (ESL) theory. It is, in my view, the best tool for the study of nineteenth-century English-Canadian and French-Canadian prefaces because it is both scientific, i.e. its definitions and methodology is least metaphorical, and is empirical in theory and practice, i.e. it has been tested in empirical research. The ESL is the work of the theorist Siegfried J. Schmidt.¹⁴ It contains in its sophisticated framework, beyond its *general* applicability for a study of the preface, several *specific* aspects which will be introduced here briefly because they provide by virtue of their definitions theoretical and methodological bases for the study of the preface. The ESL accepts the notion of literary period and literary genre, and Schmidt states that "Auch ein Blick in neueste Literaturgeschichten zeigt, daß Literaturhistorie offenkundig nicht ohne Periodisierung auskommt" (Schmidt 1982, 17). The periodization of literature includes the acceptance of genre, among other literary, sociological, and artistic categories (Schmidt 1982, 18). The periodization of literature is related to literary history. Further, the systemic view of literature assumes that "...kein Moment im System LITERATUR von der kategoriellen Bestimmung der Historizität ausgenommen [bleibt]" (Schmidt 1982, 31). Thus, the designation of the preface as a genre, its position, its functions, and its typology within the system of the Canadian literatures is both diachronic and synchronic. It must be noted here that the ESL is not neo-positivist in its concept and structure. Schmidt explains this in detail in a section entitled "Exkurs: Hinweis für Neopositivismus Argwöhner".¹⁵ The preface as a form of text; the decision

13 Karl Erik Rosengren, *Sociological Aspects of the Literary System* (Stockholm: Natur Och Kultur, 1968).

14 Siegfried J. Schmidt, *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft*. Band I. 1980: *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*. Band II. 1982: *Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer Empirischen Theorie der Literatur* (Braunschweig Wiesbaden: F. Vieweg & Sohn, 1980-82).

15 Schmidt (1980) 7-11; and Dagmar Hintzenberg, Siegfried J. Schmidt, and Reinhard Zobel, *Zum Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland* (Braunschweig Wiesbaden: Vieweg, 1980-81) 3-12.

to write it, and its function, i.e., what and how its author writes, implies an important systemic choice because

Die Entscheidung eines Literatur-Produzenten für bestimmte sprachliche Formen der Textorganisation (stilistische, rhetorische, kompositorische usw.) und bestimmte Ausschnitte aus dem sprachlichen Inventar einer Gesellschaft spiegelt seine Einstellung zu den jeweils herrschenden literatursprachlichen und textorganisatorischen Erwartungen (Schmidt 1980, 103).

Although in recent scholarship typologies have not been received favourably, the ESL approach to literature again legitimizes such an undertaking. The argument that typologies are not only legitimate but necessary lies in the insistence of ESL on empirical research. At the same time, typologies, as in the case of the English-Canadian and French-Canadian prefaces, contain important systemic dimensions, i.e. data that, properly analysed, will result in an understanding of literature as a system. In addition to this argument in favour of typology, an important difference between a traditional typology and the typology of the preface within the framework of the ESL should be pointed out. It is legitimate to provide a typology of the preface within the framework of the ESL because "[t]he postulate of empiricity creates an extreme need for description and explanation".¹⁶ This means that a typology is necessary, as mentioned above, but that it must be placed in a larger framework of literary relationships. These literary relationships are defined by the four main fields of the literary system. The fields (Bereiche) are defined by Schmidt as "eine Vorauswahl derjenigen literatursoziologischen Problembereiche, [welche] aus dem Blickwinkel der ETL relevant sein dürfen" (1980, 60). These fields are the fields of production (Produktionsbereich), of reception (Rezeptionsbereich), of processing (Vermittlungsbereich), and of post-production processing (Verarbeitungsbereich). A more precise formulation of these fields into systemic categories then follows: "In einem zweiten Schritt werden dann die Einzelprobleme auf den jeweiligen Analyseebenen der Theorie Literarischer Kommunikationshandlungen (cf. Teilband 1, Kap. 5) untersucht" (Schmidt 1980, 60). These specific areas are essentially more focussed versions of the above fields. In my study, these categories are used to analyse the prefaces.

The first step is, then, to design a typology of the nineteenth-century English-Canadian and French-Canadian novel preface. The following "data

16 Siegfried J. Schmidt, "The Empirical Science of Literature ESL: A New Paradigm" *Poetics* 12 (1983): 27.

sheet" has been designed for the typology and the analysis of the Canadian prefaces:

-
1. *The bibliographical data of the novel (CIHM)* ____
 2. *The title and the author of the preface* ____
 3. *Typology*
Acknowledgement ____ Apologetic ____ Critical ____
Dedicatory ____ Ethical ____ Explanatory ____ Integral ____
Preemptive ____ Promotional ____ Subversive ____ Length
of the preface ____
 4. *Systemic data in the preface*
Literary Theory ____
Literary Genre ____
References to Literary Figures/Texts ____
Mention of Other Arts ____
References to or Address of Readership ____
 5. *Summary of the preface* ____
 6. *Theme of the novel* ____
 7. *Remarks* ____
 8. *Scale value of the preface* ____
-

A more detailed explanation of the above categories is as follows:
Categories 1 - 2 are obviously necessary for the order and recognition of the prefaces. The author of the preface is important, if it is not the same as the author of the novel. These data-sheet categories will yield results for the ESL categories of production (prefacer/author and the text) and processing (the publication industry).

Category 3 *Typology* is a category which contains information on the various characteristics of the prefaces. The typology of the prefaces presupposes a semantic analysis because of the process necessary to categorize the contents of the preface. The typological categories became evident and were consequently constructed after a first reading of a large selection (about three-fourths) of the prefaces and from works on prefaces (Riefstahl, Ehrenzeller, Genette, etc.). Thus the specificity of the Canadian prefaces has been taken into consideration while the larger literary context has also been observed.

In the designation of the preface's characteristics several analytical decisions have to be made. When a preface is categorized as, for example, an apologetic preface, that does not necessarily mean that the preface is

apologetic in its whole, but rather that it contains that specific characteristic. In reality, most prefaces contain a number of typological characteristics. Naturally, the designation of a preface's characteristics is more often than not potentially ambiguous. In other words, a particular element or aspect may be designated as ethical but the same characteristic may also be read as preemptive. A decision has to be made as to which semantic element is the more prominent one. Thus, a particular characteristic allows the designation of two different categories. This overlapping is possible between some characteristics more than between others. For example, an overlap is possible between the characteristics of critical and explanatory, while it is rare between subversive and ethical. In most cases of the characteristics explained below, further subtypes, termed subgroups, are necessary. The subgroups vary from type to type in the prefaces. I felt it unnecessary to explain the subgroups separately because they are self-evident within the main characteristic. For example, the acknowledgement characteristic of English-Canadian prefaces has two subgroups: 1. Secondary sources and 2. Previous publication. Obviously, the acknowledgement in the preface could be in reference to secondary literary, historical, etc., sources. Or, the subgroup previous publication is an acknowledgement type where the prefacer acknowledges a previous publication of the novel.

It should be noted here that the typology of the prefaces is intrinsically systemic in nature. Not only because its compilation is empirical but also because the typological categories can be a source of information with regards to the four ESL categories. For example, the typological information of acknowledgement, i.e., whom the prefacer thanks for the publication of the novel, is a systemic element because it is an indicator of the interaction between the prefacer and, for example, the publication industry, i.e., between two ESL categories. Or, the category of acknowledgement indicates the relationship between the producer (the prefacer) and the receiver (the readership), etc. The different types below will be subgrouped again. These subgroups will be indicated at the beginning of the examples for each type. The characteristics of the different types are as follows.

Acknowledgement: The preface contains acknowledgement(s) to cooperators, helpers, the publisher, the editor, friends, relatives, secondary literature, institutions, etc. The characteristic of acknowledgement in prefaces is often conceptually similar to the characteristic of dedication, although this is often only implied. The acknowledgement in a preface usually appears when the author of the preface feels that some aspect of the novel or the writing of the novel has been assisted by someone or something.

Apologetic: The preface contains some sort of apology directed at an individual or the readership. The apology may also be with reference to some aspect of the novel, or the preface itself.

Critical: The preface contains a critical characteristic when there is some type of criticism in the preface. The critical characteristic(s) may be in reference to the preface, the novel, or any other literary text, an ideology, a literary figure, the readership, a social group, etc. This category may appear, in some areas, repetitive because the category *Systemic data* includes the identification of the literary critical areas of genre and literary theory again. While it is only noted here, however, that the preface has one or more critical characteristics, which may include, for example, criticism of other authors, in the *Systemic data* category it is identified in more detail and specifically in a literary theoretical context. Furthermore, the critical characteristic may overlap with an ethical indicator. The differentiation is that the critical indicator is analyzed for its *critical* value, while the ethical indicator for its *value judgements*. Thus, this structure of the data extraction creates an overlap of systemic indicators: A social critical or ethical characteristic is a systemic indicator, but at the same time it is a typological indicator. The overlap in the categories may appear as a repetition, but the differentiation itself is an important indicator of the preface's function and mechanism.

Dedicatory: The preface or the novel itself is dedicated to someone. As there are many novels with a *bona fide* dedication, i.e. typographically separated and short, the difference between a dedicatory preface and a dedication is that the preface may be titled "dedication" or the preface, titled as such, has a dedicatory paragraph or section in it. In both cases the preface usually contains more than just a dedication.

Ethical: The preface contains explicit or implicit value judgment(s) of a moral (moralizing), ethical, religious, humanistic, social, economic, political, or generally ideological nature.

Explanatory: The preface contains explanations with reference either to the preface or the novel. The explanatory characteristic is recognizable by its semantics, but also by its topic, i.e. the author explains the historical background of the novel or provides a geographical description of the novel's setting.

Integral: The preface is not set apart from the text of the novel. Or, Chapter I is titled "Preface", "Prologue", or "Introduction", although its text is obviously part of the novel.

Preemptive: The preface has a preemptive characteristic when the author of the preface anticipates and therefore attempts to defuse criticism of his work by either readers, critics, academics, or his peers, etc.

Promotional: The promotional characteristic of prefaces is one of its most intrinsic features. It is the implicit, or, as in most cases, the explicit intention to advocate the novel or some aspect of the novel. A small number of prefaces contain a promotional characteristic with reference to the preface itself.

Subversive: The subversive preface is ironical, satirical, or humorous with regards to either the preface itself or the work. It may also contain ironical, satirical, or humorous characteristics with reference to the readers, critics, the publisher, etc.

Length of the preface: For statistical purposes, but also for the analysis of the form of the preface and the preface as a genre, the length of the prefaces may be considered relevant and is therefore noted in this section. This category belongs to the ESL category of production.

4. Systemic Data in the Preface

This category of data extraction is necessary because some dimensions of the prefaces will yield data which are 'naturally' systemic. In other words, prefatorial information about the readership is more immediately systemic than, for example, the integral type of preface. Also, the prefatorial dimensions indicated in this category in some instances tend to be of a more discursive nature. Thus, implicit or explicit references to literary theory, a literary genre, and the mention of specific literary texts and/or authors are here indicated. The categories of literary theory and genre include a wide spectrum of aspects ranging from a theoretical and genre perception that a novel must be "founded on facts" to discussions about the function of the preface. The category of literary figures and texts is useful because thus we can gain a glimpse of the authors' literary culture and of the way he is positioning himself in the canon and system of literature. The readership is important because the preface may contain information about the intended readership, and it could explicitly address specific groups in the readership. It should be noted that the intended readership of the novel is often not clear from the preface. Therefore, only when it is obvious to whom the preface or the novel is addressed, will the readership be indicated. The mention of other arts is important inasmuch as data of a connection between, for instance, the visual arts and literature appearing in the preface will tell us about literary life.

Obviously, the above systemic categories are not exhaustive. However, the composition of the English-Canadian and French-Canadian prefaces is such that these have been established as the most prevalent and recurring systemic elements. The nature of the data extracted in this section of the data sheet is such that they may be useful for more than one ESL category.

5. *Summary of Preface*

In this category a short summary of the preface is given. This category is useful for later recall and selection from the prefaces.

6. *Theme of Novel*

Although the novel is not analyzed, in the analysis of the prefaces it will be of use to evaluate statistically the relationship between the prefaces and the novels' themes. Although it is perhaps not the most advantageous literary theoretical approach, to establish the theme of the novel, one must adopt a reductionist approach. The themes of the novels with prefaces have been grouped by geographical or nationality criteria. In other words, the setting of the novel, i.e. Acadia, determines that the theme of the novel is Canadian. Or, if the protagonists are Torontonians, the theme of the novel is again designated as Canadian. Information from this data sheet category may be useful for the ESL categories of production or reception.

7. *Remarks*

Special or unusual features are indicated in this section. Most of the time if the novel had, in addition to the preface, a dedication or a motto, this was noted in this category.

8. *Scale Value of Preface*

This category is used for the purpose of selection of prefaces for close scrutiny in this study. A scale of 1 to 5 was used.

Next, I will present some preliminary results of the preface typology. The electronic extraction from the CIHM yielded 872 English-Canadian and 123 French-Canadian fiction titles. From these, 362 English-Canadian and 98 French-Canadian novels have been determined visually, i.e., the actual texts on the microfiche viewed and subsequently classified. The list of 362 English-Canadian novels contains 105 novels with prefaces, the 98 French-Canadian novels yielded 47 prefaced novels. The typology of the prefaces thus obtained revealed the following characteristics:

	English-Canadian	French-Canadian
Acknowledgement:	16	1
Apologetic:	1	1
Critical:	28	18
Dedicatory:	16	3
Ethical:	22	7
Explanatory:	33	7
Integral:	8	10

Nineteenth-Century Canadian Novel Prefaces / 55

Preemptive:	6	4
Promotional:	24	6

The above typological characteristics are not completely presented here, because most of them contain, as described above, subgroups. However, at this point they provide us with a preliminary indication of the mechanisms of the Canadian prefaces.

The systemic data of the prefaces, again presented in a cursory fashion, yielded the following results:

	English-Canadian	French-Canadian
Literary Theory:	10	13
Literary Genre:	22	13
Literary Figures/Texts:	21	16
Other Arts:	2	8
Readership:	32	12
	:Canadian:	7
	:Other Nations:	8
	:Youth/Women:	28
	:Non-specific:	

These statistical results have yet to be analysed following the ESL categories, with the addition of available secondary literature about the literary life of the nineteenth-century Canadas.

Although this paper is but a beginning of the analysis of the nineteenth-century Canadian novel preface, in my view it can be safely said that the results of this preliminary study establish a few important points of departure. First, the use of the CIHM expands our knowledge about the nineteenth-century Canadian novel. Second, the use of an empirical literary methodology enhances our knowledge about the nineteenth-century Canadian literatures because its results reveal new information. Third, the results of this study will establish that the preface is a genre in its own right in nineteenth-century Canadian novel literature. Fourth, the analysis of the prefaces will result in a typology of the preface and last, the analysis of the prefaces' contents will offer us an insight into the literary life of the time.

University of Alberta

CAROLE GERSON

The Presenting Face: Prefaces to English-language Poetry and Fiction Written by Women in Canada, 1850-1940

The fortuitous intersection of the theme of this conference with my research project on English-Canadian women authors active before 1940 prompts the question explored in this paper: over nearly a century, what do prefaces to women's creative writing tell us about the complex relation between the writer, her work, and her audience in a situation where the author was doubly marginalized, as a woman and as a Canadian?¹ From the 1820s to 1939 women were responsible for a significant portion of Canada's literary output: of the nearly 2000 authors of monographs listed in Watters' *Checklist*, about one-third of the identified poets and 40% of the fiction writers are female. While not equal, their contribution was certainly substantial. Occasional tribute was paid to their work in survey articles like Thomas O'Hagan's "Some Canadian Women Writers"² and in introductions to poetry anthologies, nearly all produced by men. While some, like W.D. Lighthall, warble on about the sweetness of Canada's "lady singers" and compliment them on their "masculinity,"³ it was quite acceptable for J.E. Wetherell to acknowledge their existence by placing them at the back of his anthology, *Later Canadian Poems* (1893), in a cogent representation of their marginality.⁴ Such public statements perform the dual function of extolling the presence of women writers in Canada while covertly denying them the artistic seriousness granted to their male counterparts. More private and

1 The research for this paper was supported by a grant from the Women and Work programme of the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. I would like to thank Carol McIver for her assistance in finding many of the prefaces under discussion.

2 *Catholic World* 54 [55] (Sept. 1896): 779-95; also *The Week* 13 (25 Sept. 1896): 1050-53.

3 W.D. Lighthall, *Songs of the Great Dominion* (London: Scott, 1889) xxxii.

4 *Later Canadian Poems* (Toronto: Copp Clark, 1893).

often more revealing are prefaces to individually authored works, where the writer briefly speaks in a personal (albeit ritualized) voice about her sense of her self and her audience.

However, the presenting face of the preface may not belong to the author of the text. I propose to discuss two separate discourses of introduction found in prefaces to pre-1940 women's writing, each with its own set of conventions and expectations. In the earlier decades, the woman who composed her own preface usually assumed that the normal purpose of a self-introducing writer was explanation and apology, and the normal tone humility. Externally authored introductions,⁵ on the other hand, issued from authority figures (usually male) who intercede between the author and her public, confidently proclaiming her significance in laudatory language, often in a landmark first or last volume (collected or memorial). Rather conveniently, the two divide along chronological lines. Authors' apologies (especially to poetry) are particularly prevalent until the 1890s, and almost disappear in the twentieth century, when they are replaced by informative prefaces (usually to non-fictional prose), a mode of discourse presently not under consideration. External introductions are just as frequent after the turn of the century as before; greater changes occur in the sociological makeup of the introducers than in their purpose and language.

An author's decision to add prefatory remarks to her text should be considered separately from her decision to publish. While an explanatory introduction is obligatory for the anthologist, this is not the case for the poet or fiction writer. The vast majority of creative books published by nineteenth-century Canadian authors lack introductions, despite Rosanna Leprohon's claim to have composed the preface to *Antoinette de Mirecourt* (1864) only because she was advised that "it is usual to do so" and (as a compliant female) she had "no wish to deviate from the established custom."⁶ The mere presence of a preface signifies that the author is requesting visibility for her self as well as for her work and has something distinctive to impart, however briefly or obliquely she may express it. Written last but strategically placed to be read first, the preface may record the author's final thoughts, yet it preconditions the reader's first encounter with the principal text.

5 Gérard Genette's terms "auctorial" or "autographe" for author's own prefaces and "allographe" for externally authored prefaces could be employed during the ensuing discussion. See *Seuils* (Paris: Editions de Seuil, 1987) 166.

6 Leprohon, *Antoinette*, 17.

Among prefaces authored by women in Victorian Canada — particularly the poets⁷ — there is a recurring note of diffidence, expressed in language characterized by negative and passive phrasing. Their work was not intended for publication, they often claim, but yielding to the "importunity" or the "kind encouragement" of friends they have been "induced" to offer it to the public.⁸ Having denied her own agency in publication, the female writer frequently denies as well her capacity for authorship. She speaks of her "timidity" and "unfeigned diffidence," her "inability" and "incapacity," describing herself as "untaught" and her work as "feeble," "weak," "unstudied," or merely "immature verses" from her schooldays.⁹ This self-diminution is intensified by calling attention to the physically small size of her book.¹⁰ Sometimes her overstatement may invite an ironic reading, as when Susan Frances Harrison announces that she is presenting her 1886 book of stories, *Crowded Out! and Other Sketches* "in all proper fear and humility to [her] Canadian public."¹¹ More often, however, what we see manifested is the writer's internalization of the social values couched in the advice offered by Robert Southey to Charlotte Brontë in 1837, when the woman who was to become one of the greatest authors of the last century was informed that "[l]iterature cannot be the business of a woman's life, and it ought not to be."¹² In Victorian Canada, economically speaking it was almost impossible for literature to be the business of anybody's life, male or female; more insidious was Southey's "ought not," especially to the aspiring poet. Several early Canadian prefaces lend prescient support to Suzanne Juhasz's recent declaration that "[t]o be a woman poet in our society is a double-bind situation, one of conflict and strain. For the words 'woman' and 'poet' denote opposite and contradictory roles."¹³ In 1859, Augusta Baldwin begged not to be regarded as "unwomanly"; nearly half a century later Sarah Sherwood Faulkner claimed that in publishing her "stray bits of verse" she

7 Sandra Gilbert and Susan Gubar suggest that during the nineteenth century, women poets were less acceptable than women novelists because the latter could justify their work on the grounds of economic necessity. See *Shakespeare's Sisters. Feminist Essays on Women Poets* (Bloomington: Indiana UP, 1979) xvi.

8 Baldwin, [ix]; Lockerby, vii; Gilbert, [iii]; Conger, [i]; Hayward, n.pag.

9 Norton, [vii]; Currie, [v]; Hayes, [ix]; Lockerby, viii; Lang-Miller, n.p.; Baldwin, [ix]; Foran, *Poems*, 7.

10 See Thayers, for example.

11 Harrison, [iii].

12 Elizabeth Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* (Harmondsworth: Penguin, 1981) 173.

13 Suzanne Juhasz, *Naked and Fiery Forms. Modern American Poetry by Women. A New Tradition* (New York: Harper, 1976) 1.

was not presuming to "aspire to the rank and title of *poet*," and as late as 1935 Ethel Ursula Foran declared, "[i]t is not my intention to take even the most humble place among authors."¹⁴

Obscure male authors also wrote modest prefaces, of course, in the long-standing tradition of poetic apology,¹⁵ but usually with a distinct difference in style. An illustrative contrast is to be found in the prefaces to the first books written by William Thomas Carroll Ryan and Mary McIver, two poets who in 1870 were to become husband and wife. His preface, to *Oscar: and Other Poems* (1857), confidently announces:

In presenting the following poems to the public, I would first say a few words, not to point out my own faults or errors, which is the fashion now; nor to apologise: the former I leave the reader to find out, and the latter to the circumstances under which the Poems were written, — the greater portion being composed at different times, and in positions the most unfavorable.... Without asking for indulgence, or praying for forgiveness, I leave the work to be judged according to its merits. That it may please the public is the earnest hope of

THE AUTHOR

Her preface, to *Poems* (1869), demurs

Although some of my occasional contributions to the Press have met with kind and considerate criticism, I feel it would be presumptuous to expect a continuance of the same should my writings, viewed as a whole, fail to attain that standard to which every poetical work should aspire. I will not seek to defend the many imperfections perhaps but too evident in this, my first venture into the field of literary labour; but may I not hope that the earnest love and reverence which I have ever borne to the divine art of poetry, and which in some measure atone to the reader for any deficiencies or style or expression?

Men were more likely to argue for the significance of their work than simply to excuse its defects. Both Isidore Ascher and Rev. Edward Hartley Dewart,

14 Baldwin, [ix]; Faulkner, [iii]; Foran, [ix]. However, for a sprightly contrast note Clara Mountcastle's rhyming Introduction to *The Mission of Love...* [v]:
Dear reader! whether old or young,
It matters not I ween;
Or grave, or gay, or dark, or fair,
Or all the shades between,
Thou'lt find some lines to fit they case
Within this volume's narrow space.

15 See the section on the topos of "Affected Modesty," E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. W.R. Trask (London: Routledge 1979) 83-85.

for example, composed prefatory mini-essays asserting the cultural value of "minor poetry."¹⁶ George E. Merkley expected his *Canadian Melodies and Poems* (1893) to be well received because in Canada any stimulus to a national literature ought to be encouraged, and Robert Awde endorsed his new volume of *Jubilee, Patriotic and Other Poems* (1877) with copious quotations from London reviews of his first book. Moreover, a male author apologizing for the crudity of his writing was apt to place it in the context of other work that valorized his existence. Dewart reminds the reader that he is a "minister of religion," Merkley mentions that several of his poems "were mere attempts to relieve the monotonous routine of college life," and in his introduction to his second book, William Thomas Carroll Ryan discusses in some detail the connection between his poetry and his military career. Lawyer and newspaperman Dr. J.K. Foran implicitly outlines a very purposeful life when he explains that his "rude verses" were "written at haphazard and in all manner of places, from the forests of the Black River to the Halls of Laval, from the Indian wigwam to the House of Commons; in newspaper offices, law offices, and government offices; in court rooms and lumber camps; in monastic retreats and election campaigns."¹⁷

Few of the foregoing strategies were available to women authors, however. With the exception of several widows whose poems were published to solicit charity, they refer obliquely if at all to the place of their writing in their lives, rarely offering more than a passing comment about their "few leisure hours."¹⁸ Quite untypical is Susanna Moodie's confessional Introduction to her 1853 novel, *Mark Hurdlestone*, aimed at a British audience who are informed that her periodical writing bought shoes for her children. In Canada, Pamela Vining Yule was relatively candid when she revealed that her verses were written "in brief intervals snatched from the arduous duties of teaching and the even more arduous ones of domestic life;" this degree of frankness is not encountered again until Nellie McClung's introduction to Mary Matheson's 1928 Ryerson chapbook, where we are told that the poet's days "are spent in the scrupulous duties which fall on the mother of a family of five children and the wife of a popular minister in a small town."¹⁹ Because women's work was not performed and

16 Edwart Hartley Dewart, *Songs of Life: A Collection of Poems* (Toronto: Dudley & Burns, 1869), iii-v; Isidore Ascher, *Voices from the Hearth. A Collection of Verses* (Montreal: Lovell, 1863) 9-14.

17 Dewart, iv; Merkley, v; Ryan, viii-ix; Foran, [iii].

18 Macleod, v.

19 Yule, iv; McClung on Matheson, 1.

acknowledged publicly, it could not offer a valorizing context for women's creative writing. While men's apologies tend to focus on their work and to be cast in terms of what they *do*, women's focus more directly on themselves and are presented in terms of what they *are*.

As women who have dared "attempt the pen," in the well-known words of Anne Finch, Countess of Winchilsea, they are "intruders on the rights of men,"²⁰ directly challenging the norm of female self-effacement encoded in Annie Louisa Walker's 1861 poem, "Woman's Rights." This Canadian version of Southey's "ought not" idealizes the limits of female life:

To live, unknown beyond the cherished circle
Which we can bless and aid;
To die, and not a heart that does not love us
Know where we're laid.²¹

It is quite consistent that the book in which these lines appeared was published anonymously (although Walker herself later became a more public literary figure²²). Even the intrepid Susanna Moodie records some discomposure at being labelled "the woman that writes," noting that "[t]he sin of authorship meets with little toleration in a new country."²³ In the prefaces under discussion, the woman author's "anxiety of authorship" (to borrow the phrase coined by Sandra Gilbert and Susan Gubar²⁴) surfaces in her occasional use of courtroom language: the reader is cast as judge, of whom the poet requests "forbearance" and to whom she "pleads," "defends," and "atones."²⁵ The ostensible object of these entreaties may be the poet's work, but when she presents her writing as her "child,"²⁶ she deflects the true subject of concern back to herself. Thus Clotilda Jennings, publishing her *Linden Rhymes* (1854) pseudonymously, contrives to say as little as

20 Anne Finch, "The Introduction," *The Poems of Ann Countess of Winchilsea*, ed. Myra Reynolds (Chicago: University of Chicago Press, 1903) 4; Quoted by Gilbert and Gubar, Introduction to *Shakespeare's Sisters* (Bloomington: Indiana University Press, 1979) xv.

21 Annie Louisa Walker, *Leaves from the Backwoods* (Montreal: Lovell, 1861) 107.

22 See my note, "Annie Louisa Walker Coghill," *Canadian Notes and Queries*, 37 (1987) 9-10.

23 Susanna Moodie, *Life in the Clearings versus the Bush* (1853; rpt. Toronto, Macmillan, 1959) 43-44.

24 Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven: Yale UP, 1979) 49.

25 Currie, [v]; Conger, [i]; Lang-Miller, n.p.; McIver, n.p.

26 Conger, [i].

possible, to simultaneously present and erase her authorial self in a compound of the negative language and denial of agency typical of this mode of discourse (I quote the entire preface):

In the way of Preface to this small book, I have not much to say. It is impossible for me to explain how it was written, or why it is now published; — else, perhaps I might disarm criticism. But I can offer to my dear friends, without whose generous and effectual aid I could have done so little toward publishing, and to my numerous and kind subscribers, most grateful regard; from my countrymen and country women generally, I entreat a merciful verdict.²⁷

How then did these women authors validate their literary activity? Balancing their negative references to themselves are the positive values claimed for their work. Their writing was destined "for the Home Circle," as Carrie Leonard titled her book, its goal not the "gratification" of personal "ambition" but the "the moral uplift of humanity."²⁸ The role of women's writing was to be nurturing and meliorative, whether like Caroline Hayward's poems intended to comfort "the sorrowing relatives of the Heroes of the Crimea," or like Kate Madeline Bottomley's novel *Honor Edgeworth* (1882) to improve the manners of Ottawa women.

Further justification appears in these writers' awareness of their participation in the founding of a new national literature. A Canadian readership might be more forgiving than a British one when presented with literature that was at least, in a phrase used by both Yule and Leprohon, "essentially Canadian." Running as a subtext through these prefaces is Julia Beckwith Hart's notion that Canadian literature has to begin somewhere,²⁹ and because it is still in its infancy consideration might be given to imperfect work that would be rejected in a more mature culture. More purposeful nationalism motivated some of the more confident authors. Clara Mountcastle offered her simple verses to satisfy Canadians' need for "poetry in the home, poetry that will give rest and pleasure" without the obscurity of Browning, and Sarah Anne Curzon's challenge to "the inertness of Canadian interest in a Canadian literature" took a feminist direction in her effort to set Laura Secord on "a pedestal of equality" with the more celebrated male military heroes of the War of 1812.³⁰

27 Jennings, [v].

28 Bottomley, i-ii; Tennant, [v].

29 Hart, i.

30 Mountcastle, *Is Marriage a Failure?*, [iv]; Curzon, n.pag.

Described as possessing "a masculinity and energy found in the work of no other Canadian woman,"³¹ Curzon was one of the most self-assured female preface writers of her century. Focussing exclusively on its subject, her preface to *Laura Secord and Other Poems ...* (1887) anticipates the modern explanatory introduction whose lack of authorial self-reference signals the writer's assumption that her art requires no personal excuse. In succeeding decades more and more female authors would simply ignore the tradition of the apologetic preface; rarer in Victorian Canada was its outright rejection. A delightful anti-preface penned by Mrs. John Crawford in 1890 opens boldly, "There are two things about a book which I always skip, — the preface and the moral." She continues: "A preface is either an explanation or an excuse," and denies the need for either: "To those who read it, the book will be its own explanation and apology. And the book which does not convey its own meaning and moral, should be neither written nor read."³²

Such assertiveness more properly belongs to the external preface writer who acts as counsel to the author, pleading her case before her readers. Appropriately, among the early authors of prefaces to women's books I have found at least two judges and three lawyers (although one was better known as a prime minister). The identity of authors of external prefaces in terms of sex and status turns out to be as interesting a topic as their manner of discourse.

In the nineteenth century, the external introducer to a woman's creative work was most often male and most likely to be a clergyman, followed by members of the legal profession and journalists. Well-known poets like Charles G.D. Roberts and Duncan Campbell Scott seldom performed as prefacers until late in their careers, and even then infrequently. If the role of external introducer was conferred on a woman, however, her status almost always derived from her fame as a writer, literature being one of the very few areas where a woman could achieve a suitable public image. Not surprisingly, there were almost no woman authors of external prefaces in Victorian Canada, and the exceptions are instructive. Among the Stricklands — nineteenth-century Canada's only prominent female literary family — the women occasionally wrote prefaces for each other. The importance of Agnes Strickland's English reputation underscores her introduction to Catharine Parr Traill's *Canadian Crusoes* (1852), which Strickland approaches as a

31 O'Hagan, *Catholic World*, 784.

32 Crawford, [iii]. Anne Merrill's later whimsical preface to her *Songs of Sherbrooke* (1932) adds another note of humour to the genre.

British author preparing a British readership for a rather exotic foreign novel. Traill's last book, *Cot and Cradle Stories* (1895), was edited and introduced by her great-niece, Mary Agnes Fitzgibbon (Susanna Moodie's grand-daughter), well known as an author of non-fiction. Before the turn of the century, the only women to preface someone else's poetry were Halifax literary journalist Constance Fairbanks, who co-edited the poems of Mary Jane Katzmman Lawson, and novelist Mary Anne Sadlier, editor of the posthumous *Poems of Thomas D'Arcy McGee* (1869) and introducer of Jean Nealis's *Drift* (1884).³³

After Ethelwyn Wetherald's 1905 introduction to the *Collected Poems of Isabella Valancy Crawford*, there is a lag until the 1920s, when a noticeable increase in external woman-authored prefaces seems to correspond to an increase in external prefaces by male literary figures, suggesting both an improvement in the status of women in the Canadian literary community and a rise in the general status of authors in the country. (I hasten to note that these generalizations are drawn only from my collection of prefaces to women's fiction and poetry.) In an era when some of Canada's most successful authors were female, it is hardly surprising to find Isabel Ecclestone Mackay composing a memorial introduction to the last book by her friend, Marjorie Pickthall, L.M. Montgomery introducing a new Prince Edward Island poet, or Nellie McClung and Emily Murphy prefacing Ryerson chapbooks, some of them by men. Women from other disciplines began to acquire prefatorial status in the 1930s, with two introductions to women's poetry being written by music educators (Alice Winlow, L.A.B., and Thelma Kennedy, A.T.C.L.), one by a university administrator (Dr. Mabel Cartwright), one by a medical doctor (Helen MacMurchy) and one by an Iroquois princess (Roris Kawennaroroks). Women still did not outnumber men, however, who continued to serve as validators of women's poetry and fiction, in the latter genre particularly of novels that ventured onto somewhat masculine turf. Thus Frances Herring's *The Gold Miners* (1914) was introduced by Judge F. W. Howay, and Mabel Dunham's *The Trail of the Conestoga* (1924) was introduced by William Lyon Mackenzie King.

What about the contents of these prefaces? In what ways do they differ from those by the authors themselves, and do the two sexes develop distinguishable discourses of introduction?

The earlier external prefaces share the authors' own justification of their work for its national significance, commending the first practitioners as distinguished pioneers and the later poets for helping to secure Canada's

33 Some critics regard Sadlier as an Irish-American temporarily domiciled in Canada, rather than as a Canadian.

position in the British Empire.³⁴ When they turn to the women writers' "salutary"³⁵ effects on the morals and manners of their readers, the Victorian introducers engage in what Elaine Showalter terms "*ad feminam*" criticism³⁶, often dwelling on "the mission and power of women to ennoble and bless society."³⁷ Praise for the personality of the poet blends with assessment of her work; Rosanna Leprohon, we are told, was "in the highest sense a woman, a lady," and her poetry is "the emotional record of a blameless and beautiful life."³⁸ In contrast to personal prefaces, externally authored accounts of the female poet's "devotion to religion and family," "loving kindliness," and "useful Christian labour"³⁹ occasionally provide details about what the woman actually did with her life (although in Leprohon's case, no mention is made of the number of her children, which was thirteen).

At the same time, the literary qualities for which a woman poet was praised usually referred back to her gender, the emotional qualities of her work receiving more attention than its intellectual aspects. Delicacy, beauty, simplicity, piety, purity, and closeness to nature were among the elements frequently lauded in nineteenth-century prefaces.⁴⁰ In the twentieth, Charles G.D. Roberts complimented Constance Davies-Woodrow for her "sincerity, simplicity and candour," Archibald MacMechan commended Mary Fletcher for possessing "Cordelia's gift, a voice soft, gentle and low," and John Garvin admired in Ethelwyn Wetherald the "artless simplicity which is very exquisite art."⁴¹ Yet to be praised for success in the female realm was to be implicitly downgraded as an artist. Hence we find John Garvin assigning Isabella Crawford a "master muse," and Duncan Campbell Scott commending Elise Aylen's "masculine" diction. As a term of approbation, the word "virility" was

34 See Adam on Kate Seymour Maclean, iv; R.S. Knight on Dorothy Knight, *The Vision of the Seasons*, 4; Reade on Leprohon, 3-4; Watts-Duncan on Johnson, xi; Parker on Johnson, 12.

35 Withrow on Yule, iii.

36 Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (Princeton: Princeton UP, 1977) 73.

37 Withrow on McAlister, [iii].

38 Reade on Leprohon, 4, 8.

39 See Prowse on Rogerson, vii; Fairbanks and Piers on Lawson, vi; Stephenson on Wilkins, v.

40 In the prefaces to Pauline Johnson's books, the typically feminine qualities of emotionalism and closeness to nature are intensified as Indian passion and love of the wild.

41 Roberts on Davies-Woodrow, [1]; MacMechan on Fletcher, vii; Garvin on Wetherald, x.

applied to women poets (by women introducers as well as men) with no sense of its gender bias.⁴² Living on the outskirts of civilization afforded no protection from the dilemma of the female author described by Virginia Woolf: if she was not to be dismissed as "only a woman," she had to be shown to be "as good as a man."⁴³

Did the approach of female introducers of woman authors differ recognizably from that of their male counterparts? From my limited sample, I would say "sometimes." Women introducing other women were less likely to describe their subjects in 'feminine' terms and more apt to declare their strength without denoting such strength to be masculine. For example, Dr. Mabel Cartwright predicted that "because of [its] depth of thought and boldness of expression" the poetry of Anna Beatrice Smith would "find a place in the great tradition."⁴⁴ Let me cite three specific cases where comparisons are possible.

There are two introductions to the 1905 *Poems of Isabella Valancy Crawford*. John Garvin commended "Malcolm's Katie" for its "picturesque description, brave-hearted purpose, [and] tender, constant passion." Ethelwyn Wetherald praised the same poem for presenting "strong and coherent thought, imagery unhackneyed and unstrained, with a diction as concise, ringing and effective as the blows of its hero's axe."⁴⁵ It is needless to ask which critic was reading the poem through the sex of its composer. Example number two: Jean Foley's 1938 introduction to Jean Percival Waddell's *A Harp in the Wind* refers to the poet's "firm ideas," vitality of expression, dauntlessness, and "intrepid" and "courageous spirit." Waddell's next book was introduced by Rev. Norman S. Dowd, who placed more emphasis on her "mystery" and "intangibility."⁴⁶ Example number three: Isabel Ecclestone Mackay insisted upon Marjorie Pickthall's "sane combination of humour and mysticism." For Lorne Pierce, however, Pickthall "dwelt all her days in the realm of the spirit."⁴⁷

Similar gender-based comparisons will easily be found in criticism and reviews, especially as these genres permit adverse commentary. The significance of prefaces as indicators of writers' and readers' expectations of one another is that it is the role of the external introducer to present the

42 Durand on Durand, xiv; Wetherald on Crawford, 19.

43 Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929; rpt. London: Grafton, 1977) 71.

44 Cartwright on Smith, xv.

45 Garvin on Crawford, 1; Wetherald on Crawford, 27.

46 Foley on Waddell, vii-viii; Dowd on Waddell, vii.

47 Mackay on Pickthall, 7; Pierce on Pickthall, 21.

author in the best possible light; more often than not, greater illumination is cast on the presuppositions of the introducer and the community for which he speaks than on the writer and her work.

Vancouver

Primary Sources

1. *Fiction and Poetry by Women: Preface by Primary Author*

- Baldwyn, Augusta. *Poems*. Montreal: Lovell, 1859. Address to Readers, [ix].
- Blennerhassett, Margaret. *The Widow of the Rock, and Other Poems*. Montreal: Sparhawk 1824. Preface, iii-iv.
- Boggs, Helen ["Nell Gwynne"]. *Acorn Leaves. A Series of Canadian Tales*. Toronto: Copp Clark, 1873. Introduction, [v].
- Bottomley, Kate Madeline ["Vera"]. *Honor Edgeworth; or Ottawa's Present Tense*. Ottawa: Woodburn 1882. Preface, i-iv.
- Brown, Margaret A. *My Lady of the Snows*. Toronto: Briggs 1908. Preface, v-viii.
- Conger, Janet C. *A Daughter of St. Peter's*. New York: Lovell 1889. Preface, [i].
- Crawford, Mrs. John. *Songs of all Seasons, Climes and Times*. Toronto: Rose 1890. To the Reader, [iii].
- Currie, Margaret Gill. *Gabriel West and Other Poems*. Fredericton: Cropley 1866. Preface, [v].
- Curzon, Sarah Anne. *Laura Secord... and Other Poems*. Toronto: Robinson 1887. Preface, n.pag.
- Duncan, Nora M. *Rainbow Reveries*. North Vancouver: North Shore Press 1934. Dear Readers, 7.
- Faulkner, Sarah E. Sherwood. *Sea Murmurs and Woodland Songs*. Toronto: Briggs 1903. Prefatory Note, [iii].
- Fleck, Widow. *Poems on Various Subjects*. Montreal: Bowman 1833. Address to the Public. Front cover.
- Foran, Ethel Ursula. *Poems...* Montreal: Beauchemin 1921. Preface, 7.
- . *Springtime Fancies*. Montreal: Gazette Printing Company 1935. Introduction, [ix].
- Gilbert, Sophia Victoria. *Wayside Echoes*. Toronto: Briggs 1894. Preface, [iii].
- Graham, Mrs. E. Jeffers. *Etchings from a Parsonage Veranda*. Toronto: Briggs 1895. Preface, [vii].
- Grier, Rose J.E. *Alleviations*. Toronto: Brown, Searle 1905. Preface, [5].
- Harrison, Susie Frances. *Crowded Out! and Other Sketches*. Ottawa: Evening Journal Office 1886. Preface, [iii].
- Hart, Julia Catherine Beckwith. *St. Ursula's Convent, or The Nun of Canada*. 1824; rpt. Sackville: Ralph Pickard Bell Library 1978. Preface, i-ii.
- Hayes, Kate Simpson ["Mary Markwell"]. *"Aweena"...* Winnipeg: Hart 1906. Introduction, [vii-ix].

- Hayward, Caroline. *The Battles of the Crimea, with Other Poems*. Port Hope: Ansley 1855. Preface, n.pag.
- Jennings, Clotilda ["Maude"]. *Linden Rhymes*. Halifax: Fuller 1854. Preface, [v].
- Lang-Miller, Margaret Gertrude. *Gleanings Along the Highways*. Hamilton: Author 1934. Foreword, n.pag.
- Lauder, Maria Elise. *At Last*. Toronto: Briggs 1894. Preface, [iii].
- Leonard, Carrie. *Gems for the Home Circle*. London, Ont.: Cameron 1869. Preface, v-vi.
- Leprohon, Rosanna. *Antoinette de Mirecourt; or, Secret Marrying and Secret Sorrowing*. 1864; rpt. Toronto: McClelland & Stewart 1973. Preface, 17.
- Lockerby, Elizabeth N. ["E.N.L."]. *The Wild Brier: or, Lays by an Untaught Minstrel*. Charlottetown: Excelsior Printing Office 1866. Preface, vii-x.
- McDougall, Margaret Dixon ["Norah"]. *The Days of a Life*. Almonte: Templeman 1883. Preface, [iii-iv].
- McIver, Mary. *Poems*. Ottawa: Taylor 1869. Preface, n.pag.
- MacLeod, Mrs. E.S. *Carols of Canada*. Charlottetown: Coombs 1893. Preface, v-vi.
- Merrill, Anne. *Songs of Sherbrooke*. Sherbrooke: Page-Sangster 1932. A Literary Accident, ix-xi.
- Moodie, Susanna. *Mark Hurdlestone, The Gold Worshipper*. London: Bentley 1853. Preface, vii-xxii. Rpt. in Moodie, *Life in the Clearings*, ed. R.L. McDougall. Toronto: Macmillan 1959, 286-93.
- Mountcastle, Clara ["Caris Sima"]. *The Mission of Love . . .* Toronto: Hunter Rose 1882. Introduction, [v].
- . *Is Marriage a Failure?...* Toronto: Imrie Graham 1899. Introduction, [iv].
- Norton, Mrs. Mary. *The Ministry of Flowers and Other Poems*. Toronto: Briggs 1890. To the Reader, [vii].
- Sawtell, M. Etherlind. *The Mourner's Tribute....* Montreal: Armour and Ramsay 1840. Preface. n. pag.
- Snell, Miss M.S. *Essays, Short Stories and Poems*. Chatham: Banner Steam Print 1881. Preface, [i].
- Tennant, Margaret E. *The Golden Chord*. Almonte: McLeod & McEwen 1899. Preface, [v].
- Thayers, M.J. *A Wreath of Wild Flowers*. Toronto: Morton 1877. Preface, [3].
- Wilkins, Harriett Annie. *The Holly Branch*. Hamilton: Spectator Office 1851. Epistle Dedicatory, iii-v.
- Yule, Pamela Vining. *Poems of the Heart and Home*. Toronto: Bengough Moore 1881. Introduction, iii-iv.

2. Fiction and Poetry by Women: Preface by External Author

- Aylen, Elise. *Roses of Shadow*. Toronto: Macmillan 1930. D.C. Scott, Foreword, iii-vi.
- Bartlett, Gertrude. *"The White Bird" and Other Poems*. Toronto: Macmillan 1932. Robert Norwood, Introduction, [v-vii].
- Brewer, Alice. *Spring in Savery*. Toronto: Ryerson 1926. R.S. Somerville, Foreword, 1.

Prefaces to English-language Poetry and Fiction / 69

- Brown, Audrey Alexandra. *A Dryad in Nanaimo*. Toronto: Macmillan 1931. Pelham Edgar, Preface, v-vi.
- Brown, Jessie Findlay. *Up Came the Moon*. Oshawa: Mundy-Goodfellow 1936. L. M. Montgomery, Foreword, [4].
- Crawford, Isabella Valancy. *Collected Poems*. Toronto: Briggs 1905. John Garvin, A Word from the Editor, 1-4; Ethelwyn Wetherald, Introduction, 15-29.
- Davies-Woodrow, Constance. *The Captive Gypsy*. Toronto: Ryerson 1926. Charles G. D. Roberts, Introductory Note, [1].
- Duncan, Nora. *Rainbow Reveries*. North Vancouver: North Shore Press 1934. Thelma Kennedy, A.T.C.L., Preface, 5.
- Dunham, Mabel. *The Trail of the Conestoga*. Toronto: Macmillan 1924. W. L. Mackenzie King, Foreword, n.pag.
- Durand, Evelyn. *Elise Le Beau...* Toronto: University of Toronto Press, 1921. Laura Durand, Memoir, xiii-xxi.
- Durie, Mary Stewart. *Stories and Verses*. Toronto: Briggs, 1913. James Goodwin Gibson [her husband], [untitled preface] v.
- Fletcher, Mary E. *Poetry and Prose*. Toronto: Ryerson 1930. Archibald MacMechan, Foreword, vii-ix.
- . and Bernard Wallace Russell. *Crustula Furis*. Toronto: Caswell [1913]. Humphrey Mellish, K.C., Foreword, 7-8.
- Grant, Mrs. J.P. *Stray Leaves...* Montreal: Lovell 1865. G.W. Wickstead, Preface, 7-10.
- Groves, Edith Lelean. *Everyday Children*. Toronto: Committee in Charge of Edith Lelean Memoria Fund 1932. Dr. Helen MacMurchy, Edith Lelean Groves, 11-29.
- Herring, Frances. *The Gold Miners*. London: Griffiths 1914. Judge F.W. Howay, Preface, 9-12.
- Hopkins, Elizabeth Nuttal. *Thoughts in Verse*. Toronto: Briggs 1906. Professor William Clark, Preface.
- Jamieson, Nina Moure. *The Cattle in the Stall*. Toronto: Gundy 1932. Eleanor McNaught and Mary White, Foreword, v-vi.
- Johnson, Helen Mar. *Canadian Wild Flowers*. 1884. Rev. J.M. Orrock, Preface, 3-4; Life Sketch, 9-34.
- Johnson, E. Pauline. *Flint and Feather*. 1917; rpt. Markham: Paperjacks 1972. Theodore Watts-Duncan, Introduction, ix-xviii.
- . *The Moccasin Maker*. Toronto: Ryerson 1913. Gilbert Parker, Introduction, 9-12; Charles Mair, An Appreciation, 13-22.
- . *The Shagganappi*. Toronto: Briggs 1913. Ernest Thompson Seton, Tekahionwake, 5-7.
- Knight, Dorothy W. *Echoes from the Thousand Islands*. 1892. R.S. Knight [her father], Preface, 1-2.
- . *The vision of the Seasons and other Verses*. Montreal: Drysdale 1898. R. S. Knight, Preface, 3-4.
- Lawson, Mary Jane Katzmann. *Frankincense and Myrrh*. Halifax: Morton 1893. Constance Fairbanks and Harry Piers, Introductory Note, [iii]; Biographical Sketch, v-vi.

- Leprohon, Rosanna. *Poetical Works of Mrs. Leprohon*. Montreal: Lovell, 1881. John Reade [attrib.], Introduction, 3-9.
- Livesay, Florence Randal. *Songs of Ukraina, with Ruthenian Poems*. London: Dent; New York: Dutton 1916. Paul Crath, *Songs of Ukraina*, 9-15.
- McAlister, Lottie. *Clipped Wings*. Toronto: Briggs 1899. W.H. Withrow, Introduction, [iii].
- MacDonald, Flora. *Mary Melville, The Psychic*. Toronto: Austin 1900. Wm. Newton Barnhardt, M.B., Introduction, [iii-v]; B.F. Austin, B.A. B.D., A Forword, [vi-viii].
- MacLean, Kate Seymour. *The Coming of the Princess, and Other Poems*. Toronto: Hunter Rose 1881. Grame Mercer Adam, Introduction, iii-vi.
- Massey, Gwendolen Merrin. *Symphony, and Other Poems*. Toronto: 1935. John M. Elson, Introduction, 3.
- Matheson, Mary. *Destiny and Other Poems*. Toronto: Ryerson 1928. Nellie McClung, Introductory Note, 1.
- Merrill, Anne. *Songs of Sherbrooke*. Sherbrooke: Page-Sangster 1932. Hon. Frank Carel, M.L.C., Introduction, [vii].
- Miller, Florence. *In Caribou Land*. Toronto: Ryerson 1929. E.J. Pratt, Foreword, 5.
- Moffat, Gertrude MacGregor. *A Book of Verses*. Toronto: Macmillan 1924. B.K. Sandwell, Introduction, vii-x.
- Moody, Irene. *Wraiths*. Toronto: Macmillan 1934. Alice Winlow, L.A.B., A Foreword, ix-xi.
- Nealis, Jean E.U. *Drift*. Montreal: Sadlier 1884. Mrs. James Sadlier, Preface, 9-11.
- Pickthall, Marjorie. *The Wood Carver's Wife*. Toronto: McClelland & Stewart 1922. Isabel Ecclestone Mackay, Marjorie Pickthall: A Memory, 5-7.
- . *The Selected Poems of Marjorie Pickthall*. Ed. and introd. by Lorne Pierce. Toronto: McClelland & Stewart 1957. Introduction, 5-22.
- Pincock, Jenny O'Hara. *Hidden Springs...* Waterloo: Maines 1950. E.J. Pratt, Foreword, vii-viii.
- Roddick, Amy Redpath. *The Iroquois Enjoy a Perfect Day...* Montreal: Dougall 1939. Princess Rowis Kawennaroroks, Foreword, 7-8.
- Rogerson, Isabella Whiteford. *The Victorian Triumph and Other Poems*. Toronto: Briggs 1898. Judge D.W. Prowse, Introductory Note, v-viii.
- Smith, Anna Beatrice. *Water From Rock*. Toronto: Macmillan, 1937. Dr. Mabel Cartwright, Prefatory Note, xiii-xv.
- Sproule, Dorothy. *Poems of Life*. Montreal: Mercury 1931. Lloyd C. Douglas, Introduction, 3.
- Traill, Catharine Parr. *The Canadian Crusoes*. Boston: Crosby & Nichols 1852. Agnes Strickland, Preface, 7-12.
- . *Cot and Cradle Stories*. Toronto: Briggs 1895. Mary Agnes Fitzgibbon, Editor's Note, 5-6.
- Waddell, Jean Percival. *Candled by Stars*. Toronto: Ryerson 1944. Rev. Norman S. Dowd, Introduction, vii-viii.
- . *A Harp in the Wind*. Toronto: Ryerson 1938. Jean Steele Foley, Introduction, vii-ix.
- Wetherald, Ethelwyn. *Lyrics and Sonnets*. Toronto: Nelson 1931. John Garvin, Introduction, v-xviii.

- Wilkins, Harriett Annie. *Wayside Flowers*. Toronto: Hunter Rose 1876. Rev. William Stephenson, Preface, v-vi.
- Willerton, Irene. *So Little Makes Me Glad*. Victoria: Women's Missionary Society... 1938. Rev. Edward F. Church, Foreword, 1.
- Yule, Pamela Vining. *Sowing and Reaping...* Toronto: Briggs 1889. William Withrow, Introduction, iii-iv.

3. Other Primary Sources

- Ascher, Isidor. *Voices from the Hearth*. Montreal: Lovell 1863. Introduction, 9-14.
- Awde, Robert. *Jubilee, Patriotic and Other Poems*. Toronto: Briggs 1887. Preface, v-vi.
- Dewart, Edward Hartley. *Songs of Life*. Toronto: Dudley & Burns 1869. Preface, iii-iv.
- Foran, J.K. *Poems and Canadian Lyrics*. Montreal: Sadlier 1895. Preface, iii.
- McGee, Thomas D'Arcy. *The Poems of Thomas d'Arcy McGee*. With copious notes... by Mrs. J. Sadlier. New York: Sadlier 1869.
- Merkley, George E. *Canadian Melodies and Poems*. Toronto: Hart & Riddell 1893. Preface, v-vi.
- Newson, W.V. *A Vale in Luxor*. Toronto: Ryerson 1926. Nellie McClung, Introduction, 1.
- . *Waifs of the Mind*. Toronto: Ryerson 1927. Emily Murphy, Introduction, 1.
- Ryan, Carroll. *Oscar: and Other Poems*. Hamilton: Lightning Press 1857. Preface.
- . *Songs of a Wanderer*. Ottawa: Desbarats 1867. Introductory Note, vii-ix.

LESLIE MONKMAN

Prefaces, Politics and Julia Catherine Hart

That the first English-Canadian novelist is a woman who published her novels anonymously would not surprise Robert Kroetsch who titles a recent article "Canadian Writing: No Name Is My Name." After tracing the recurrence of nameless characters in Canadian fiction up to Atwood's narrator in *Surfacing*, Kroetsch returns to one of his favourite themes:

Perhaps Atwood's heroine is a new Eve, freeing herself from Adam's named world. It may well be that Canadian writing owes its first debt to the model of Eve, and not to that of Adam. Eve is created into the world after Adam has been created — and after the naming has been done.

The Canadian writer in English must speak a new culture with new names but with an abundance of names inherited from Britain and the United States... (Kroetsch 120).

The problem then is not so much that of knowing one's identity as it is that of how to relate that newly evolving identity to its inherited or given names. And the first technique might be simply to hold those names in suspension, to let the identity speak itself out of a willed namelessness. Stumbling at first over the naming of Julia Catherine Beckwith and Julia Beckwith Hart, this paper argues that as Hart's prefaces to *St. Ursula's Convent* and *Tonnewonté* attempt to 'name' the texts that follow, they also inscribe two different models of literary beginnings in a colonial culture, two contradictory versions of nationalism which are simply left in suspension by Hart. In their quests for literary beginnings, historians of English-Canadian literature have either acknowledged or excluded Hart by privileging *St. Ursula's Convent* and have ignored the questions introduced by a consideration of both of Hart's published novels, more specifically, their echoing sub-titles and their dramatically different prefaces.

St. Ursula's Convent, or the Nun of Canada: Containing Scenes From Real Life was first published in 1824 by Hugh C. Thompson, the publisher of the *Upper Canada Herald* and a friend of the Kingston stationer and book-binder George Henry Hart who had married Julia Catherine Beckwith in 1822. The

*Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires
Towards a History of the Literary Institution in Canada: 3rd Conference*
ISBN-0-921490-03-8/72/\$02.00

©University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature

book was reviewed at some length by Samuel Wilcocke in *The Scribbler*, A.J. Christie in *The Canadian Magazine and Literary Repository* and by David Chisholme in *The Canadian Review and Literary and Historical Journal*. It is Chisholme who identifies the book as "the first native novel that ever appeared in Canada"; indeed, he is at pains to note that only this status "could have induced us to give its title a place among our pages" (17). No early review identifies the author of the novel, and the book receives no further notice until the last decade of the nineteenth century. Then, in the second of two essays on "The Literary Movement in Canada up to 1841" published in *Canadiana* in 1890, Blanche Macdonell identifies the book as "the first two-volumed novel issued from the Canadian press" and the author as "Miss Julia Beekwith [sic], afterwards Mrs Hart, of Frederickton [sic]." Macdonell also notes that *St. Ursula's Convent* was followed some time later by a second novel "Tonawanda [sic], or the Adopted Son of America." Having been unable to locate a copy of either work, Macdonell regrets that she can offer no "opinion upon their literary merits" (35). William Kingsford in his *Early Bibliography of the Province of Ontario* (1892) also notes that he "cannot learn that a copy [of *St. Ursula's Convent*] is in existence" (29 and cites Macdonell's article as the authority for identifying of Beckwith as author. Three years later W.G. MacFarlane in his *New Brunswick Bibliography* (1895) apparently bases a more detailed biographical commentary on an interview with Hart's son, notes that she also contributed "stories, sketches and editorials" to *The New Brunswick Reporter* and dates the second novel, still given the title *Tonawanda*, as "between 1826 and 1831" (40). Five years after the publication of MacFarlane's bibliography, Phileas Gagnon, in a paper on "Le premier roman canadien" prepared for the meetings of the Royal Society of Canada in 1900, also cites her son as his source for identifying Hart as the author of both novels, translates long excerpts of the reviews of Chisholme and Christie into French and reproduces the title pages of both the first edition of *St. Ursula's Convent* and the 1831 edition of the now correctly titled *Tonnewonte*.

After the publication of Gagnon's article, Henry J. Morgan's *Types of Canadian Women* (1903) and articles in *The Canadian Magazine* (July, 1914) and *Saturday Night* (October, 1925) publicize his findings. In the latter case, H.R. Morgan, in an article entitled "Women of Earlier Days in Canada" acknowledges the existence of Hart and *St. Ursula's Convent* but still credits Major John Richardson "with having founded the Canadian school of fiction" (23). Articles in *The Canadian Bookman* in 1926 and 1930 recount the discovery of copies of *St. Ursula's Convent* in the wake of Gagnon's Royal Society address, but literary histories of the nineteen-twenties such as those by R.P. Baker, Archibald MacMechan and Lionel Stevenson make no

mention of Hart. Lorne Pierce represents the exception to this pattern of dismissal throughout the first half of the century as he identifies *St. Ursula's Convent* as "the first novel by a birth-right Canadian and published in Canada" (24), and yet Pierce, like Morgan, hurries to identify Major Richardson as "the first real Canadian novelist and man of letters" (25).

Writing in the *Literary History of Canada* in 1965, Fred Cogswell echoes Hart's earliest critics in noting that *St. Ursula's Convent's* "sole claim to attention is that it was the first work of fiction to be written by a native-born English-speaking Canadian and the first to be published in what is now Canada" (110). *Tonnewonté* is given faint praise as "slightly better than the first" but the date of the second novel is still given as 1831 as it is in the 1959 edition of Watters' *Checklist*; not until 1972 does Watters list the first edition of this book as 1825, just one year after the publication of *St. Ursula's Convent*.

The following questions seem to me worth extracting from this tangled history of publication and grudging acknowledgment. First, given what Edward Said describes as "an aboriginal human need to point to or locate a beginning" (5), why were Hart's contemporaries unexcited by the beginning that *St. Ursula's Convent* represented. Secondly, what are the sources of a twentieth-century 'genesis amnesia' that either leaves Hart unacknowledged and unread until the early seventies or dismisses her in favour of Richardson as a founding 'father.' Finally, to what do we owe the current reconsideration and rehabilitation of Hart that begins with details of holdings and attribution in *Canadian Notes and Queries* in the early nineteen-seventies and subsequently issues forth in two reprints of *St. Ursula's Convent*: the first by Mount Allison University edited by Douglas Lochhead in 1978, a second by the Cherry Tree Press of Toronto edited by Roy Abrahamson in 1981; a third "critical edition" also edited by Professor Lochhead is scheduled for publication by the Centre for Editing Early Canadian Texts at Carleton. At least partial answers for these questions relating to the reception of Hart's texts seem to me to emerge from a consideration of her prefatory remarks for each novel.

If every preface is 'a saying beforehand' that is inevitably retrospective, Hart's preamble to *St. Ursula's Convent* is doubly so. Identifying the book as "the first production of an author of seventeen" (Hart "Preface," *St. Ursula's Convent*, 1824), Hart writes the preface a decade later and uses the distinction between youth and age as the organizing trope for her introduction. Thus, we find a deferential author dedicating the book, with permission, to the Countess of Dalhousie, wife of the governor-in-chief of British North America, and speaking of "native genius in its humblest beginnings" positioning her own "incipient attempts" against "the finished

productions of the Old World" in images of infancy and adulthood, child and parent, darkness and light ("in British North America ... genius has slept through a long night of ignorance and inaction; and scarcely a dawn of literary illumination is yet discerned"). The attention of Canadian readers is sought on patriotic grounds ("it is to be hoped the lover of his country will receive *The Nun of Canada* with native hospitality and characteristic kindness") while the preface ends with a deferential tribute to the objectivity and unimpeachable standards of British reviewers who may view "the unpolished stranger with indulgence, although destitute of the elegance and refinement which adorn the land of our forefathers."

In addition to positioning herself politically, Hart also uses her first preface to defend the novel's basis in fact and notes that her Canadian readers may "be gratified with the assurance, that mother St. Catherine is not a mere creature of imagination but had a real existence in Canada." Earlier the prospectus attached to the novel's subscription paper as distributed to newspapers in the Canadas, New Brunswick and Nova Scotia also linked the literary possibilities of the country to an emphasis on the point made explicitly by the emphasis in the book's sub-title on scenes of "real life":

No country presents more interesting subjects for the pen of a novelist than Canada. The romantic scenery, the history and feudal character of the early colonists' peculiar institutions and customs, the state of society, and habits and manners of the religious orders, the noblesse and peasantry, derived from their ancestral connexion with France and their own colonial circumstances, and modified by the introduction of British laws, example and intercourse, in consequence of the cession of the province to Great Britain afford ample and appropriate materials for a novel.

In the work offered for publication, the author has drawn fully from these sources. He [sic] has laid the main plot in Canada, extending it, however, to connect incidents and situations in France and England. The manuscript has been perused by critics of good taste who think the performance cannot fail to gratify the lovers of moral tales exhibiting scenes, characters and occurrences of real life ("Prospectus").

If Hart and her publisher assume that her readers, particularly those in Canada, expect scenes of real life, she also reassures them of the morality of her narrative in an epigraph from James Thompson [sic]:

The moral world

Which though to us it seems perplex'd moves on
In higher order, fitted and impelled,
By wisdom's finest hand, and issuing
In universal good.

Yet despite these double appeals to realism and morality, the novel received a hostile reception from contemporary reviewers. In the sub-title, Chisholme finds the promise of an antidote to "those light, amatory and romantic tales, which ... are daily issuing from the press" (18), but he expresses disappointment in the scarcity of such scenes and argues strenuously that although novels may inculcate virtue in their readers, morality may be served more directly in other literary forms. Samuel Wilcocke saw the book as one of "innumerable novels, tales, and other productions, calculated for the sickly meridian of circulating libraries and the depraved taste of maiden aunts and boarding school misses" (226). *The Canadian Magazine's* review invokes the standard of moral usefulness but concludes by noting that "for its utility we can say nothing" (464). This reviewer, A.J. Christie, feels deceived by a title suggesting "a peep into the arcana of those religious institutions of which but little is correctly known" when he finds instead

a heterogeneous account of shipwrecks, battles, slavery in the mines, changing children, the atrocity of an avaricious friar.... The incidents come so thick upon us; nay, they are thrown in duplicates, for we find *two* children exchanged, *two* storms at sea, *two* deceiving old (I beg the ladies' pardon) young nurses ... and finally the whole is wound up with three or four marriages, we forget which (464).

The issues of romance, realism and morality are familiar, and Hart offers a model of writer caught within the demands for verisimilitude, engaging plot and moral rectitude. She satisfies the latter through constant emphasis on a necessary reliance on Providence, and the resolutions of the bizarre intricacies of her plot serve as evidence of the need to "trust in the Almighty, and resign yourselves entirely to the arms of Divine mercy, who will if for our benefit, still produce means to save us" (189). Yet as Peter Hulme notes, although

nothing is more characteristic of literary narrative than plot ... yet nothing is more destructive than plot as a sign of artifice, of that semblance, intrinsic to formal realism that the novel is 'an authentic account of the actual experiences of individuals'.... The modern realist novel ... can usefully be defined by its absolute incompatibility with any notion of Providence. Nothing defines Providence more clearly than its reliance on plot. Providence is history with a plot, authored by God (177).

What Hulme's comments illuminate is the extent to which Hart falls victim to an attempt to satisfy the demands of her epigraph at the expense of those of her sub-title. For readers such as Chisholme she was in a no-win situation since morality could always be served better by forms other than the novel. For readers such as A.J. Christie or Samuel Wilcocke, only the conventions

of realism could prevent the novel from being "entirely destitute of interest to a Canadian reader" (Christie, 264). Thus Christie, after his attack on the book's plot structure, qualifies his criticism with an acknowledgment that

the scene is laid in Canada during part of the time; the events are detailed as happening at the period when the British nation obtained possession of this country; and there is a locality about it which renders the whole attractive. In some places the descriptions are well drawn, and the scenes vividly coloured with the setting sun, the meridian splendour etc, etc... (464).

Such places are few, and Wilcocke, after quoting extensively from the novel, can, at his most charitable, only assert that "he will not deprive those whom these extracts may induce to peruse these little volumes of the pleasure of unravelling the story which to them may prove interesting but to others uninviting. It is sufficiently improbable to please the lovers of romance" (233).

Hart's second novel, under the full title *Tonnewonte, or The Adopted Son of America: A Tale Containing Scenes of Real Life*, was published in 1825 in both Watertown and Albany, one year rather than seven years after the publication of *St. Ursula's Convent*. This was probably just after the Harts had moved to Rochester where they lived until 1831 when they returned to Julia Catherine Beckwith's birthplace, Fredericton. The chronology is of interest since the title page notes that this novel is "[b]y an American." While the epigraph to her first novel stressed its moral purpose, Hart now chooses lines reflecting on nationality from Goldsmith:

Such is the patriot's boast, wherever we roam,
His first, best country, ever is at home
And yet perhaps, if countries we compare,
And estimate the blessings which they share,
Though patriots flatter, still shall wisdom find
An equal portion dealt to all mankind:
As different good, by art or nature given,
To different nations makes their blessings even.

This epigraph anticipates the burden of Hart's introduction to the novel, as she now, having identified herself as an American, espouses a nationalism dramatically unlike that articulated in the preface to *St. Ursula's Convent* and finds a basis within that nationalism for a greater fulfillment of the promise of scenes of "real life."

Replacing *St. Ursula's Convent's* monologue of 'colonial cringe,' here is a dialogue between the author and an "honest neighbour," Mr. Noxbury. An introductory paragraph sets a scene in the language of conventional pastoral

as the author slips into "a deep abstractive fit of meditation" until interrupted by Mr. Noxbury:

"Oh, your servant, Mr. Noxbury; I beg pardon, but my mind was indeed much occupied. My publisher has sent to me for a preface."

"A preface! Why, then, you really intend publishing your manuscript?"

"You surprise me, sir; and what should prevent my publishing it?"

"Fate, my friend, fate, that destined your birth on the wrong side of the Atlantic. Are you not an American? Can you, then, hope to vie with a native of Europe?" ("Introduction," *Tonnewonté, or The Adopted Son of America*, 1825).

Following this initial exchange flow the predictable arguments relating to the production of literature in the new world: the absence of prior geniuses serves Noxbury as evidence that "the human race degenerates in America"; this point is countered by an argument from analogy that just as nature is as "stupendous" in North America as in Europe, so it is absurd to suggest that "man be the only growth that dwindles here." Washington and Franklin are cited as luminaries, and while youth is assigned to North America, our author insists that America is "fast verging towards maturity." Noxbury's argument that more financially lucrative employment should take precedence over authorship is met by a modest but confident assertion of the intention "to cultivate to the utmost, the capabilities bestowed on me by the hand of nature." *St. Ursula's Convent's* "British American on the threshold of her humble career of authorship" hoped for patriotic indulgence from her Canadian readers; *Tonnewonté's* confident American trusts that "a discriminating and liberal public will receive my productions with indulgence," guided by critics who are "men of candour and liberality, who will not expect perfection from a young and unknown author." No reference is made to readers and reviewers outside of North America.

That the pages of *Tonnewonté* "will not be found detrimental to the cause of religion and morality" is taken care of in a single sentence, but the author makes much of the "scenes from real life" that this novel, like its predecessor promises. But however, rather than simply pointing to a living prototype of a particular character as in the earlier preface, Hart now outlines the thematic conventions of North American fictions of immigration and settlement:

I have endeavored to describe some of the causes of the spirit of emigration so predominant among the citizens of America, and also the general habits prevalent in many of our new settlements. I wished to demonstrate the effect of education, and accidental circumstances, in forming the general and individual character; and for the sake of contrast, have extended my plot to the old world ("Introduction").

The emphasis on education and old world comparisons is central to a point argued by Nina Baym in *Novels, Readers and Reviewers. Responses to Fiction in Antebellum America* (1984). Baym notes that Hart's contemporaries repeatedly identified the novel as "a particular national product, the creation of the British nation" (243). At the centre of this identification was the power of the British class structure to give a novelist a way of identifying and relating the characters of a novel. Baym argues that the American answer to the problems of writing fictions in a society proclaiming itself as classless was to see it as

entirely compatible with patriotism to assert that the United States *did* have a class structure, so long as one made clear that it was neither hereditary nor fixed, but rather one sensitive to individual traits, hospitable to honest ambition, ability and merit (243).

With the French class system substituting for that of England, this emphasis on the contrasting class structures of Europe and North America sustains Hart in a novel that strikes a balance between romance and realism, plot and Providence, that is a good deal more interesting than that of its predecessor. I take the several printings of the first edition and the issuing of that second edition in 1831 as evidence that some of Hart's contemporaries would have shared that view.

My pursuit of prefaces has not led me to claims for *Tonnewonte* as the unread master-work of English-Canadian fiction. And yet I do think that the novel will sustain critical analysis without the apologetics attached to our discussions of *St. Ursula's Convent*. I am thinking of John Moss's insistence that Hart "makes up with youthful charm and enthusiasm what she lacks in art. In fact, the artlessness of the novel is perhaps its most endearing quality" (123).¹ Instead, I want to suggest that in our identification of Hart with one

1 Douglas Lochhead makes the interesting suggestion that Hart's first novel was "obviously a story to be read aloud ... the first attempt in Canada at sustained story-telling for children" (3, 8). Samuel Wilcocke anticipates Lochhead's suggestion with slighting references to the potential audience for *St. Ursula's Convent* in terms of "boarding school misses" (226) and "that numerous class of juvenile readers who delight in pages full of tittle tattle says he's and says he's" (227). Stronger support may be found in the advertisement for Julia Catherine Beckwith's Ladies Seminary in Kingston which stresses that "every exertion will be used to afford the pupils superior opportunities of improvement and every attention paid to their manners and morals." (*The Kingston Chronicle* [April 20, 1821]: 3). H.R. Morgan quotes a letter from Hart to her first cousin, the future Abbé Ferland, in which she notes: "I am delighted with the progress that I hear you are making in your studies, for nothing is more highly pleasing than to see youth assiduously attentive to the improvement of their minds." (*Saturday Night*, XL [October 3, 1925]: 23).

of our literary beginnings, we should direct our attention to *both* of her published novels and to the contradictions relating to authorship, aims and audience that these prefaces introduce.

As Said notes, "the choice of a beginning is important to any enterprise, even if, as is so often the case, a beginning is accepted as a beginning after we are long past beginning and after our apprenticeship is over" (76). Hart "begins" twice, and her prefaces reflect the two nationalisms that have characterized the writing of Canadian history, both literary and political. In A.B. McKillop's terms, *St. Ursula's Convent* presents an "imperial nationalism" stressing historical and geographic continuity; *Tonnewonte*, presents a "liberal nationalism" stressing the fresh start and the education of a new society. Hart, like so many of her successors holds these two nationalisms in suspension, and her prefaces, apparently written less than a year apart, insistently leave their contradictions unresolved. Our literary histories have most frequently echoed the "imperial nationalism" of the preface to *St. Ursula's Convent* and are currently giving their attention to that novel. And yet, as Margaret Atwood observes, "it doesn't seem to me that you can see your own situation in any way that renders it authentic if you believe that primary reality resides elsewhere" (195). In *Tonnewonte*, Hart shifted her centre to this side of the Atlantic and produced a novel truer to its subtitle; that the place identified in the title of her novel lies on the south shore of Lake Erie, on the American edge of the Welland Canal, seems an inadequate reason to ignore it.

Queen's University

Works Cited

- Abrahamson, Roy. "Introduction." *St. Ursula's Convent or The Nun of Canada*. By Julia Catherine Hart. Toronto: The Cherry Tree Press 1981. 3-8.
- Atwood, Margaret. "Interview." *Meanjin* 87.2 (July 1978): 189-205.
- [Anon.] "The Collector." *The Canadian Bookman* 12 (September 1930): 194-5.
- Baker, R.P. *A History of English-Canadian Literature to the Confederation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1920.
- Baym, Nina. *Novels, Readers and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellum America*. Ithaca: Cornell University Press 1984.
- Carnochan, Janet. "Rare Canadian Books." *The Canadian Magazine* 43 (July 1914): 236-8.
- Chisholme, David. "[*St. Ursula's Convent: The First Canadian Novel*]." *Canadian Novelists and the Novel*, ed. D.M. Daymond and L.G. Monkman. Ottawa: Borealis Press 1981. 17-22.
- [Christie, A.J.]. "New Publications." *The Canadian Magazine and Literary Repository* 2.11 (May 1824): 463-4.

- Cogswell, Fred. "Literary Activity in the Maritime Provinces (1815-1880)." *Literary History of Canada*, ed. C.F. Klinck et al. Toronto: University of Toronto Press 1965. 102-124.
- French, Donald G. "Who's Who in Canadian Literature: Some Early Writers." *The Canadian Bookman* 8.3 (March 1926): 75-7.
- Gagnon, Phileas. "Le premier roman canadien de sujet par un auteur canadien et imprimé au Canada." *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada* 2nd ser. 6 (1900): 121-132.
- Hart, Julia Catherine. *St. Ursula's Convent; or The Nun of Canada*. Kingston: Hugh C. Thomson 1824.
- . *Tonnewonté or, The Adopted Son of America*. Watertown: J.Q. Adams 1825. Exeter: B.H. Meder 1831.
- Hulme, Peter. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*. London: Methuen 1986.
- Kingsford, William. *Early Bibliography of the Province of Ontario*. Toronto: Rowsell and Hutchison 1892.
- Kroetsch, Robert. "Canadian Writing: No Name Is My Name." *The Forty-ninth and Other Parallels*, ed. David Staines. Amherst: University of Massachusetts Press 1986. 116-128.
- Lochhead, Douglas. Introduction. *St. Ursula's Convent*. By Julia Catherine Beckwith. Sackville: Mount Allison University 1978. 1-9.
- Macdonell, Blanche. "The Literary Movement in Canada up to 1841." *Canadiana: A Collection of Critical Notes* 2.3 (March 1890): 34-40.
- MacFarlane, W.G. *New Brunswick Bibliography*. St. John, N.B.: The Sun Printing Co. 1895.
- MacMechan, Archibald. *Headwaters of Canadian Literature*. Toronto: McClelland and Stewart 1924.
- McKillop, A.B. *Contours of Canadian Thought*. Toronto: University of Toronto Press 1987.
- Morgan, Henry J. *Types of Canadian Women*. Toronto: William Briggs 1903.
- Morgan, H.R. "Women of Earlier Days in Canada." *Saturday Night* 40 (October 3, 1925): 23.
- Moss, John. *A Reader's Guide to the Canadian Novel*. Toronto: McClelland and Stewart 1981.
- Pierce, Lorne. *An Outline of Canadian Literature*. Toronto: The Ryerson Press 1927. [Prospectus for *St. Ursula's Convent*]. *The British Colonist and Saint Francis Gazette* [Stanstead, P.Q.] (July 17, 1823): 2.
- Said, Edward. *Beginnings*. New York: Basic Books 1975.
- Stevenson, Lionel. *Appraisals of Canadian Literature*. Toronto: Macmillan 1926.
- Watters, R.E. *A Check-list of Canadian Literature*. Toronto: University of Toronto Press 1959. Revised edition, 1972.
- [Wilcocke, Samuel]. "Review of Publications." *The Scribbler* 5.125 (July 8, 1824): 226-234.

LORRAINE MCMULLEN

The Multifaceted Prefaces of Ernest Thompson Seton

"These stories are true." With these words Ernest Thompson Seton began the Preface to his first collection of animal stories in which he introduced to the world a new genre. Seton went on to publish more than thirty volumes, and wrote Prefaces to almost all of them. I can think of no Canadian writer who put prefaces to work in such a diversity of ways as did Seton. A late nineteenth-century Renaissance man, Seton was successful as scientific naturalist, visual artist, lecturer, fiction writer, animal conservationist, popularizer of the animal story, and major figure in the beginning of the Boy Scout movement. He wrote Prefaces that were as multifaceted as was his life. Not only were they manifestoes for the new genre of animal story, but they became as well forums in which he defended his stories from attackers of their scientific accuracy and educated his readers on the relationship of humanity to the animal world and of the animal story to Darwinism. Finally, they provided a stage from which he could mount his campaigns for animal conservation and against cruelty to animals, and a classroom in which he could teach his public the history of the animal story. His Prefaces, then, were polemical, apologetic, and educational.

It is possible, by considering some of the central experiences of his life, to come to an appreciation of how Seton came to write the kind of Prefaces he did. Seton really just happened upon his writing career. He was born Ernest Evan Thompson, eighth of ten sons in a family that immigrated to Canada in 1866, when Ernest was six years of age, and settled on a farm near Lindsay, Ontario. Here his interest in nature and the denizens of the wilderness developed. The family's move to Toronto four years later did nothing to dispel his fascination with nature; Ernest spent most of his spare time in the nearby Don Valley or the marshes of Toronto Island. In his teens he began returning for summers to the farm his family had owned, by this time making notes and sketches of his nature observations.

*Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires
Towards a History of the Literary Institution in Canada: 3rd Conference
ISBN-0-921490-03-8/82/\$02.00*

©University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature

While Ernest grew up with the desire to be a naturalist, his father, noting his nature sketches, decided his son should be an artist. He studied at the Ontario School of Art where he was awarded the Gold Medal for 1878-79, and the following year was one of six students from among several hundred applicants to win a seven-year scholarship to the Royal Academy, London, England. After only one year there, however, he returned home, made enough money sketching (birds for greeting cards) to pay his fare west, and joined his brother (Arthur) who was homesteading near Carberry, Manitoba. Here began Seton's serious study of wildlife. In November 1883, Seton left his brother's homestead to study art in New York City. For several years he alternated, spending summer and fall in Manitoba, winter in New York, then in 1887 shifted to another brother's farm in Ontario, still, however, wintering in New York. Thus Seton adopted the way of life that historian W.L. Morton described as essentially Canadian, stemming from our northern character: "Alternate penetration of the wilderness and return to civilization is the basic rhythm of Canadian life and forms the basic elements of Canadian character" (Morton 5). Seton was to continue this alternating rhythm for most of his life, spending part of the year in the city mixing with the elite of the artistic, literary, and scientific communities, dining with such luminaries as writer James Barrie, future American president Theodore Roosevelt, eminent naturalist John Burroughs, and then spending part of the year in the wilderness where he associated with hunters, trappers, and ranch hands. In New York, while studying, he made money sketching illustrations for books. For example, in his early years there, he produced a thousand sketches of birds to accompany ornithological essays in *The Century Dictionary*. For six years, 1891-96, Seton's alternating life style took on a different mode as he alternated between Paris, where he studied art, and North America. In 1891 his *Birds of Manitoba* was published by the Smithsonian Institute. In 1893 his painting "The Wolves" was included in a Canadian Art Exhibition at the Chicago World's Fair. He was clearly successfully established as scientific naturalist and as visual artist before making his name as a writer of animal stories.

Seton's experiences with animals from childhood on led to his increasing sympathy with them. His reading of Darwin's *On the Origin of the Species* and *The Descent of Man* in London, England, at about the age of twenty, only confirmed his feelings of kinship with animals. He began his writing about animals with factual accounts based on his field notes, and true accounts of experiences fishing, hunting or exploring nature. He then began to develop these accounts into short stories. Seton had been publishing accounts of his experiences for some fifteen years and had established a reputation among his colleagues as an entertaining raconteur of his

adventures in the wilds before he collected eight stories in 1898 for his first volume, *Wild Animals I Have Known*. He persuaded his reluctant publisher, Scribners, to take a chance on the volume by foregoing any royalty on the first 2000 copies, with the understanding that, should there be any further printing, he would receive double the usual royalty. The first printing, in October, sold out in weeks. There were three more printings before Christmas.

Although he fictionalized his experiences as a naturalist, Seton viewed his stories as a serious mode of expression for his naturalist's lore, and strove for realism and accuracy. This he insistently repeats in his Prefaces, beginning with *Wild Animals I Have Known* in which he states, in the first words of his "Note to the Reader": "These stories are true. Although I have left the strict line of historical truth in many places, the animals in this book were all real characters. They lived the lives I have depicted, and showed the stamp of heroism and personality more strongly by far than it has been in the power of my pen to tell" (7).

Seton wrote Prefaces to virtually all of his more than thirty books. The enormous popularity of his stories meant that his ideas — as outlined in his Prefaces and demonstrated in his stories — were widely disseminated. His views remained remarkably consistent throughout his writing career, understandable since his long apprenticeship as a student of nature, from early childhood to the age of thirty-eight — over thirty years — was sufficient time to formulate the ideas he expounded from his first books.

Seton's introduction to his first book of nonfiction, *The Birds of Manitoba*, published seven years before his first collection of animal stories, suggests some of the ways in which he will use Prefaces and Introductions to his fictional works. While the most obvious purpose of this first Introduction is a very specific one — to describe the physical features and geographical boundaries of the province of Manitoba — it also includes a lengthy footnote, longer in fact than the body of the Introduction itself, and written in a more personal tone and style, which outlines the various time periods he spent in Manitoba, apologizes in advance for omissions and possible errors, explains his use of the material of others, and thanks numerous people for assistance. This footnote is really a Preface within an Introduction.

That the concept of evolution underlies our relationship to animals, and therefore, our responsibility to them, Seton makes clear from the beginning. "We and the beasts are kin," he writes in his Preface to his first collection of stories, and "Man has nothing that the animals have not at least a vestige of, the animals have nothing that man does not in some degree share" (11-12). He underlines this same idea three years later in the equally popular

Lives of the Hunted: "In my previous books I have tried to emphasize our kinship with the animals by showing that in them we can find the virtues most admired in Man" (11).

Kinship with animals becomes, for Seton, the basis for his plea for animal rights: "Since, then, the animals are creatures with wants and feelings differing in degree only from our own, they surely have their rights. This fact, now beginning to be recognized by the Caucasian World, was first proclaimed by Moses and was emphasized by the Buddhists over two thousand years ago" (12). Here he gives religious significance to his argument for the rights of animals. In *Lives of the Hunted*, he expands his plea for animal rights to one for conservation: "My chief motive, my most underlying wish, has been to stop the extermination of harmless wild animals; not for their sakes, but for ours, firmly believing that each of our native wild creatures is in itself a precious heritage that we have no right to destroy or put beyond the reach of our children" (14). Seton argues, too, not only against the killing of wild animals, but against, in his words "stupid and brutal" means of hunting and trapping, and he demonstrates such brutality in his stories, in a way clearly designed to arouse sympathy for the animals, and repugnance for the action of the hunter. It is these stories he is referring to when he says in a Preface: "I have tried to stop the stupid and brutal work of destruction by an appeal — not to reason: that has failed hereto — but to sympathy, and especially the sympathies of the coming generations" (15). But Seton goes beyond this objective of seeking an emotional response, and urges action on behalf of animals; he solicits support for formation of sanctuaries for wild animals. As early as 1901 he writes, "[t]here will always be wild land not required for settlement, and how can we better use it than by making it a sanctuary for living wild things that afford pure pleasure to all who see them?" (*Lives*, 15). The seriousness of Seton's dedication to this cause is confirmed by his explicit political activity. A report he prepared for Prime Minister Sir Wilfred Laurier on "forest resources and game havens" obviously convinced Laurier of the necessity for national parks and forests. In their correspondence, Laurier wrote: "Anything that can be suggested to me for the preservation of the forest and animal life of the forest will be most welcome" (Laurier, 139721, 139723). A few years later, in *Wild Animals at Home* (1913), Seton devoted his Forward almost entirely to the theme of conservation, primarily by advocating national parks. Recalling that hunters had turned big game into "fugitives of excessive shyness and wariness," so much so that "[o]ne glimpse of a man half a mile off, or a whiff of him on the breeze was enough to make a Mountain Ram or a Wolf run for miles, though formerly these creatures would have gazed serenely from a point but a hundred yards removed" (vi), Seton contrasts such behaviour with the

behaviour of animals in Yellowstone National Park (established in 1872), "where," in his words, "animals have resumed their traditional Garden-of-Eden attitude toward man. They come out in the daylight, they are harmless, and they are not afraid at one's approach. "Truly," says Seton, "this is ideal, a paradise for the naturalist and the camera hunter" (vi).

Seton preferred to write about heroes. Most of Seton's animal protagonists are outstanding; several prefaces are defences of his selection of the superior animals, the best of the breed. In "Note to the Reader" of *Animal Heroes* (1905), for example, he writes: "A hero is an individual of unusual gifts and achievements. Whether it be man or animal, this definition applies; and it is the histories of such that appeal to the imagination and to the hearts of those who hear them" (91). Such comments are in line with his evolutionary concerns, and also with the Nietzschean ideas being propounded at the time — by George Bernard Shaw, for example.

One of the results from Seton's insistence on making his stories true to life was that, as his first Preface warns the reader, his animal stories are necessarily tragic: "The fact that these stories are true is the reason why all are tragic. The life of a wild animal *always has a tragic end*" (11). By the time he wrote *Lives of the Hunted* a few years later, however, he had found one way of avoiding the unhappy ending: "There is only one way to make an animal's history un-tragic, and that is to stop before the last chapter" (13).

As a naturalist wanting his readers to appreciate the veracity of his stories, Seton took care to explain their composite nature; that is, to explain his ascribing to one animal the adventures of several, and even, in the Preface to *Lives of the Hunted* he noted carefully that a couple of early stories which are included are less accurate than the others because they were written while he was in the process of developing this particular mode of expression (12). Despite all his precautions, however, several critics accused him of anthropomorphism. The controversy became serious when esteemed naturalist John Burroughs took public exception to stories by Seton, Charles G.D. Roberts, and other lesser lights. In an *Atlantic Monthly* essay in March, 1903, Burroughs praised Roberts' *Kindred of the Wild*, but accused him of creating "simply human beings disguised as animals" (299). And, reacting to Seton's Prefaces in which he is so insistent about the truth of his stories, Burroughs wrote: "Mr. Seton says in capital letters that his stories are true, and it is this emphatic assertion that makes the judicious grieve. True as romance, true in their artistic effects, true in their power to entertain the young reader, they certainly are; but true as natural history they are certainly not" (303). Burroughs accused Seton of writing stories of animals with intelligence and cunning of a kind unrecorded by any other expert observer of animal life. While Seton made no direct public reply to

this attack, he did reply indirectly in two ways. First, in the Preface to his next book he was more cautious in his claims for his stories. The Foreward to this book *Monarch, the Big Bear of Tallac* (1904) explained how, for this story, Seton used material gathered from many sources as well as from personal experience, and then the Foreward outlined carefully the liberties the author had taken — first, in selecting an unusual individual as hero, and second, in ascribing to one animal the adventures of several. Seton further qualified the "truth" of his story: "The intention is to convey the known truth. But the fact that liberties have been taken excludes the story from the catalogue of pure science. It must be considered rather an historical novel of Bear life" (6). In Prefaces to subsequent volumes also, Seton tended to go into more detail concerning the sources of his stories, as a means, it seems obvious, of defending their credibility. The second way in which Seton responded to the attack on his credibility was to devote much of the next several years to specifically scientific studies of nature, with the result that in 1909 his two-volume *Life Histories of Northern Animals* was awarded a Campfire Gold Medal as the year's most remarkable contribution to popular natural history. Later his four-volume *Lives of Game Animals* (1925-28) won the prestigious Burroughs Medal and the Elliott Gold Medal of the National Institute of Science.

It is worth commenting briefly on the Preface to these two scientific works. The first, a Preface to a work for a popular audience, outlines Seton's intentions clearly and succinctly and apologizes for errors and omissions. Then, addressing the popular audience for which the text was intended, Seton makes many of the same points he does in his fictional works: he reminds his readers of the link between animals and humans, speaks against hunting, and underlines his particular interest in this work in studying the activities of animals which link them to humans, such as sign language, rudimentary speech, and various aspects of social relationships. To the later, more prestigious *Lives of Game Animals*, Seton appended only a brief Preface, but, unlike most prefaces to scientific studies, it expresses its one idea metaphorically, referring to the world's mysteries as pieces of a magnificent mosaic which he, as a scientist, is contributing to piece together.

Toward the end of his career Seton added to his theorizing about the animal story an outline of how the genre had evolved. This history of the animal story from early myth and fable to present-day realistic stories appeared as the Foreward to a selection which he titled *Famous Animal Stories* (1932). Seton's analysis of the animal story in this Foreward is significant. It predates, by more than forty years, similar analyses of the animal story in the 1970s. He distinguishes between stories such as *Black Beauty* (and I would include that famous Canadian story by Marshall Saunders,

Beautiful Joe) which, "while they may be of the highest literary excellence," in Seton's words, "[h]ave little relation to real life, and no value whatever as psychology" (v), and those stories which are "*Literally True*," which "aim to convey an accurate idea of the animal's life and behaviour, its mental processes, its trials and methods of meeting each successive stress, in the great struggle that all took part in, that all are contributing to" (v). These "literally true" stories Seton then divides into two classes, "those in which the real hero is Man, the Hunter; the Animal being, like the Hydra of Hercules, the Villain, the dreaded monster to be destroyed by the noble Hunter," and, in the second group, these stories "in which the Animal is the Hero, the story is written from the animal's viewpoint, in sympathy with the Animal, with man as an accessory or even the Villain in the tale. This is the highest development of the craft" (vi). In this group, Seton, includes of course his own stories as well as those of Roberts, and of English field naturalist Henry Williamson. What is significant is that Seton is saying in this Forward what James Polk in his *Canadian Literature* essay and Margaret Atwood in *Survival* say about the genre in the 1970s, with the exception, however, that he does not distinguish one type of story as specifically Canadian, one American.

To conclude, one may say of Seton's Prefaces that they act in complex ways, and they move in many directions. As manifestoes, they direct attention to the text, to the stories themselves, explaining their origins and affirming their validity, and valorising the genre. As well, they direct attention outside the text, requiring the reader to respond on several levels — to respond to the story itself, of course, but as well, in linking the fictional world of the text to the reader's world, they ask that the reader transfer that response from the characters and events in the story to characters and events in the world beyond the text. And, finally, in a broader sense, these Prefaces confront the reader with ideological, cultural, literary, and intellectual issues.

University of Ottawa

Works Cited

- Atwood, Margaret. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi 1972.
- Burroughs, John. "Real and Sham Natural History." *Atlantic Monthly* 91 (March 1903): 298-309.
- Laurier, Sir Wilfrid. Letter to Ernest Thompson Seton. 1 May 1908. Laurier Papers. National Archives of Canada, Ottawa. MCF reel C862.
- Morton, W.L. *The Canadian Identity*. Toronto: University of Toronto Press 1962.
- Polk, James. "Lives of the Hunted." *Canadian Literature* 53 (1972): 51-59.

The Multifaceted Prefaces of Ernest Thompson Seton / 89

Seton, Ernest Thompson. *Animal Heroes*. New York: Scribner's 1905.

---. *Famous Animal Stories*. New York: Brentano's 1932.

---. *Monarch the Big Bear of Tallac*. New York: Scribner's 1904.

---. *Wild Animals at Home*. New York: Grosset and Dunlap 1913.

---. *Wild Animals I Have Known*. 1898. Toronto: McClelland and Stewart 1977.

HEATHER MURRAY

The Woman in the Preface: Atwood's Introduction to the "Virago" Edition of Moodie's *Roughing It in the Bush*

Susanna Moodie did not intend to write a Canadian classic, nor would she have anticipated or relished being claimed as an ancestress by the modern women's movement; she was a creature of her own society, and would have disapproved of many feminist principles. But, as others, including T.S. Eliot, have pointed out, a work of literature gains meaning not only from its own context but from those later contexts it may find itself placed within. Susanna Moodie's account of her struggles, failures, and survival have resonance for us now partly because we have produced our own literature of struggles, failures and survival. She was not Superwoman, but she coped somehow, and lived to write about it, and even managed to squeeze a kind of wisdom from her ordeal. Margaret Atwood (1986, xiv)

The text I want to look around, and look at, is Margaret Atwood's introduction to the new Virago reprint of Susanna Moodie's *Roughing It in the Bush*. This is a reprint of the 1852 edition, with the exception of the few chapters and poems not written by Moodie herself: it is issued by a British feminist press which specializes in the recovery of little-known or out-of-print women authors, and has listed Moodie's work in its "Virago Travellers" series. The issue of this edition re-presents us with some interesting textual and interpretive problems, for Susanna Moodie's *Roughing It* (even in its 'original' form, if we can speak of such a thing) is an unstable text — a collection of pieces in numerous genres, written with varying intents and for different periodicals — even, as mentioned, by several hands. Its rendering into the 1852 edition meant further collection and excision; again, involving response to market and copyright mandates, and the work of Moodie's English publisher and agent, who were largely responsible for shaping the

Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires
Towards a History of the Literary Institution in Canada: 3rd Conference
ISBN-0-921490-03-8/90/\$02.00

©University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature

text into the form in which we generally know it (Thurston). An 1871 reissue while Moodie was still alive occasioned many further cuts and a repositioning for a much-altered 'Canada' and a changed reading public.

Thus the 1852 and 1871 prefaces may be read as repeated attempts to provide stability and coherence to a text which bears the marks of its manufacture. This is not unusual — it is the very purpose of an authorial preface — and here as in most cases an integration is achieved by referring what is to come to autobiographical or aesthetic concerns; that is, appeal to a life, or to literary intent. Moodie's *Roughing It* has, for most of its editions and reissues, a further, editorial or other-authored preface (the "Advertisement" to the 1852 edition; Klinck's New Canadian Library introduction; Atwood's introduction here), and these may be seen as attempts to redo the inevitably undone work of the authorial introductions. The illustrations to the editions, the sketches and Bartlett prints, fulfil a similar purpose.

We all understand these prefatory motions, and many are now familiar with the complex and contended textual history of *Roughing It*. But the text/preface interaction of *Roughing It* merits further study for what it teaches us about the 'text' and the 'preface,' the 'literary' and 'history.' Rarely do we have so readable a model of the preface as a pretext and the preface's pretext — to be self-same as the text, and to align the author to it — and of the necessary failure already inscribed within the project. There is a particularly English-Canadian version of this, first around the demeaned or defended status of a colonial literature; and, later, around the doubled or deceptive strategies of a post-colonial (while itself colonizing) culture. And there is equally a female and feminist inflection to the problem of the preface, in which the figure of the woman author as originator and creator is first constructed or recuperated; later (if only under certain modes of feminist criticism) dismantled or historicized. The occasion of the Virago reprint and the preface by Atwood as an English-Canadian woman writer (who, I suggest, herself vacillates between an essentialist and a social constructivist view of 'woman') bring all these elements into a particular conjunction. Further, as we shall see, the attempted creation of a literary or autobiographical consonance (whether of the literary object as equal to its intent and interpretation, or the writing subject as identical to her represented self) raises the issue of writing — raises 'writing,' and issues as 'Writing.' And this, as I hope to show, has important consequences for how we proceed with both Canadianist, and feminist, literary and historical projects.

To the examination of the preface, then, we may bring several points. First is the contradictory position of the preface as that which is written

after and placed before (literally, *prae-fatio*), in which a post-facto authorial interpretation masquerades as a statement of intent, or in which an editorial or other-authored retrospection is recast as introduction (Spivak). Second is the contradictory relationship of preface to text, with the first (as Hegel noted) playing the general to the second's 'self-moving' specificity, yet with the preface as simulacrum to the text's fully-articulated complexities, a contradiction which creates a contention as to which can make the greater signifiatory claims. (That this relationship has been envisaged as text-father to preface-son, continuing the play on priority, foregrounds the anxieties of authority and influence here at work, and raises the issue, asked elsewhere in feminist inquiry, of a specific model of women's literary lineage.) Third, and still on the question of the relationship of preface to text, while the text is presumably 'in' the preface (which provides, in Derrida's words, an "annotated summary of prominent signifieds" [Derrida 8]), the preface may be said to be equally in the text, not only as it preforms readerly judgement, but as its eventual self-effacement leaves — again to quote Derrida — "a *remainder* which is added to the subsequent text and which cannot be completely summed up within it" (Derrida 9). In the "Outwork" to *Dissemination* Derrida demonstrates how the preface, liminally situated, exceeding its own self-established limits, with its perpetual upsetting of the significance it would settle, shows us what is already the case of the written. It is on this liminality of the preface that Genette focuses in *Seuil* (sill, threshold), seeing the place of the paratextual as in "a zone not only of transition but of transaction" ("une zone non seulement de transition, mais de *transaction*" [Genette 8]). The idea of the paratext as situated in the overlap of text and hors-text mimics the model of women's placement in the mediating zone between nature and culture and allows us to form the query (if only speculatively): is woman to culture and nature (Ortner) as preface to text and hors-text?

Atwood's introduction to *Roughing It* is placed between the 1852 publisher's advertisement and Moodie's own 1852 introduction, and thus at the outset is located within that particular atemporality which is the characteristic position of the preface. William French's *Globe and Mail* review of the Virago reprint, featuring photographs of Atwood and the aged Moodie, was headlined: "Atwood is reunited with Susanna Moodie." This impossibility makes sense in several equally impossible ways. Each is seen as a 'mother' of English-Canadian literature. Each, in fact, can be seen to have 'mothered' the other. Moodie has both a real and imaginary priority as a literary foremother, and provided the inspiration for *The Journals of Susanna Moodie* in a peculiarly direct way, for, as Atwood writes here, "I had a particularly vivid dream. I had written an opera about Susanna Moodie,

and there she was, all by herself on a completely white stage, singing like Lucia de Lammermoor" (Atwood 1986, viii). 'Haunted' by Moodie, Atwood began to work; and equally as Moodie 'made' Atwood, then, we may say that Atwood 'made' Moodie, being responsible in no little respect not only for Moodie's popularity and status as a foundational cultural figure, but for the ways we now read her. (Laura Groening has demonstrated how formative Atwood's ideas on Moodie have been.) For an English-Canadian audience, 'Atwood' is already the preface to Moodie: we are always reading back through her, always looking into Atwood's Moodie. Further, the placement of Atwood and Moodie as the alpha and omega of the English-Canadian canonical line raises the issue of the perceived centrality of women writers to the tradition, and questions of why this should be so. (It may be that a psychic flexibility of women allows adaptation to a harsh and changing land, as Gail McGregor would indicate; or that women are well-placed to write on modes of colonial oppression and from a marginal position, as Rosemary Sullivan suggests; or, as I have speculated, that women are thought especially suited to a literature which is both about nature-culture mediation and itself does the work of nature-culture mediation, which is seen to be, for better or worse, the traditional, transactive work of women.) These are some of the ways in which the conjunction, the reunion, of Moodie and Atwood is achieved, even before the preface. We may note, as well, that seven of Atwood's novels and short story collections have already been published by Virago.

Before moving on to the proper project of Atwood's preface, let me sketch briefly the ways in which Atwood's introduction, placed as it is between publisher's advertisement and authorial preface, takes up the work of each of these, in the service of that recontextualization Atwood describes in the passage which serves as an epigraph to this paper. Richard Bentley's advertisement reintroduces Moodie to a British audience which will know her earlier works under her 'maiden' name and will perhaps be familiar with her loyalist lyrics and the famous Sleigh Song. But Moodie is rendered exotic as well as familiar, and her continuing residence in the "far west of Canada," and consequent inability to superintend the work through the press, is cited as the reason for any errors. The advertisement concludes with the direction of the reader's sympathy, most especially to the second volume detailing experiences in the bush proper, for the interest and pathos of its tale of privation and fortitude. Atwood mimics this movement: 134 years later, she introduces the work to a non-Canadian, in all probability 'English' audience, providing biography and background and a generic context, situating *Roughing It* in the category of travel literature, in keeping with the Virago traveller series. Atwood, too, directs her reader's sympathies, in the closing

paragraph which I have quoted above.

Moodie's own preface, on the other hand, is an attempt to unify a temporally disparate, generically various, and many-authored text. (As John Thurston has noted, Moodie and her collaborators seem not to have had "any stable intentions concerning the writing project which was in 1852 labelled *Roughing It in the Bush*" [Thurston 198].) The preface must be read in light of what is *not* in the Virago edition, as the chapters by Moodie's husband J. Dunbar Moodie are omitted here: their ever-hopeful spirit and entrepreneurial zeal are dissonant with Moodie's own chapters. Moodie's preface, then, may be read as an attempt to create a thematic and purposive framework for *Roughing It*, and this she does in constructing a distinction between Canadian life for the sons of honest poverty and for the newly-impooverished middle classes. Life for the first is full of profit and potential; only disappointment awaits the latter; the first group alone will fulfil the intention of Providence to "reclaim the waste places of the earth" (Moodie 1986, xx). Of this preface, two primary points may be made. First, Moodie is generating a grid for viewing the text of *Roughing It* from a set of contrasts and considerations only sketchily developed in the work proper. Second, Moodie's preface points in two ways, for while her use of the term "emigrants" interpellates a British audience, the encomium to the toiling settler is a conciliatory gesture to the inhabitants of the Canadas — a gesture made, more fully and explicitly, in the 1871 preface "Canada: A Contrast," a preface which also assumes the need for a more fully-articulated address to a Canadian reading public.

In her own preface, Atwood recontextualizes this contextualization. She develops a comparison, analogous to Moodie's, of the "ideal to the real," the dreams to the disasters, and sees this as an encounter of the literary imagination with hard facts. Further, Atwood makes some attempt to explain textual dissonance by referring to the necessary complexity of a work written in various genres. Like the publisher, she must "sell" the book to a novice, "English" public; like Moodie, she must remain aware of a Canadian audience, and one which will be familiar with Atwood's prior thinking on Susanna Moodie and which (given increasing dissatisfaction with the much-shortened New Canadian Library edition of *Roughing It*) may wish to employ this edition as a school text.

These two addresses are at times at odds, for English-Canadians are less likely to read as travel literature the story of our own home. For a Canadian reader, the maps and potted history could seem insufficiently informative, while the reference to Atwood's own work may appear too general. A harmonizing of the disjunct audience is attempted by the inside cover insert, which provides biographical information on Moodie and Atwood. Equally

as Moodie "hoped to exemplify the manners of both the English and the Canadians in her writing" (and thus "her books appeal to both audiences"), so Atwood "is a poet of world-wide reputation." The passage from Atwood which I have quoted above, its reference to both "T.S. Eliot" and "survival," its case for contextualization and portability of literary meaning, try to accomplish much the same thing. "Susanna Moodie's account of her struggles, failures, and survival have resonance for us now partly because we have produced our own literature of struggles, failures, and survival" (Atwood 1986, xiv). The unification of the audience is achieved by address to a transnational 'us' of women, and it is to this address to women as reader, and to the figure of woman in the preface, that I will finally turn.

What has been sketched above are ways in which Atwood has continued the projects of the accompanying prefaces. And yet Atwood does not read her own readings of Moodie as continuous in this way. Having described her initial "experience" with Moodie, the consequent "haunting," and her own composition of the *Journals*, Atwood writes:

What kept bringing me back to the subject — and to Susanna Moodie's own work — were the hints, the gaps between what was said and what hovered, just unsaid, between the lines, and the conflict between what Mrs. Moodie felt she ought to think and feel and what she actually did think and feel. Probably my poems were about these tensions. So are her books (viii).

This is a crucial juncture for the project of the preface. Here, to distinguish (as does Genette) between two terms which have to this point been conflated, the work of the preface would seem to be halted and the introductory is initiated. For the work of the preface is to repeat the book and in a way that makes it present to us. It would seem, however, that this is now impossible, since Atwood expressly states that the book is not self-same in an heuristic sense. And yet, to suspend the work of the preface and begin the work of the introduction, would be to deny the textual making-present (in both senses) that is the rationale of a feminist-press reissue. Recourse to the introductory function is further prohibited by Atwood's inability to account for these gaps and conflicts by references to *Roughing It's* text or production, or to history itself. Thus the prefatory project must be re-established, and the existent readings of Moodie (most formatively, Atwood's own) indicate the only possible direction — to refer these gaps and contradictions to the psychological, postulating an homology of text (gaps and all) to author. But this, of course, under the terms of a feminist — and, especially, empiricist feminist — project, is exactly what Atwood cannot do. She cannot deprive "Moodie" of authorial control, of intent, of responsibility for her own meaning; cannot put her (as women authors have always been

placed) in the ranks of the unintended, the uncontrolled. (I would add, parenthetically, that this is a problem which did not occur around the reading of Moodie in the *Journals*, or for us as readers of the *Journals*, since here Atwood was concerned with Moodie as character rather than narrator or author — that is to say, as the subject of the enunciation.) Thus Atwood takes to the assertoric mode, reasserting the stability of recontextualized meaning and the integration of the wise and writing woman, in the words which close her preface.

The last word of the preface, as Derrida notes, is both a breaking through and a breaking away: and it may be instructive to take the final and, it would appear, necessary rhetorical movement of Atwood's preface and apply it to the problems of English-Canadian literary criticism and the project "Towards a History of the Literary Institution of Canada," since that in itself is constructed as prefatory, a working towards. For here we have an interesting illustration of the difficulty of applying what we know to what we know. We are all challenged, now, to rethink received notions of meaning and personhood. The idea that the subject is split, and constructed through language; that (as psychoanalysis indicates), narrative and interpretation — or text and preface — are always mutually interactive; that texts are in history, and history is textual; that the text is always beside itself; these are ideas that seem increasingly less foreign to us. Atwood, one might say, plays out much of this in her fiction and poetry. But there seems a peculiar protectiveness in our criticisms and commentaries, in both English-Canadian and feminist literary work, which takes the form, often, of a reverence for "voice." It is understandable that we do not wish to silence voices only recently heard, or to erase an authorial signature only newly legible to us. But this respect is not the same as the belief in a self-meaning and self-present 'voice,' intrinsically authentic and more real than writing. Moodie does not come forward to sing to us — not like Lucia de Lammermoor, not even as herself. Nor, no matter how we may wish it, does the land speak to us. The play of writing, of preface and text, reminds us of what is already the case — that meaning, literature, history, is never there, is always 'towards.'

University of Toronto

Works Cited

- Atwood, Margaret. *The Journals of Susanna Moodie*. Toronto: Oxford University Press 1972.
- . "Introduction," *Roughing It in the Bush: Or, Life in Canada*. By Susanna Moodie. London: Virago 1986. vii-xiv.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: University of

- Chicago Press 1981.
- French, William. "Atwood is Reunited with Susanna Moodie." *Globe and Mail* (September 2, 1986): C7.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil 1987.
- Groening, Laura. "The Journals of Susanna Moodie: a Twentieth-Century Look at a Nineteenth-Century Life." *Studies in Canadian Literature* 8.2 (1983): 166-80.
- McGregor, Gail. *The Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Landscape*. Toronto: University of Toronto Press 1985.
- Moodie, Susanna. *Roughing It in the Bush: Or, Forest Life in Canada*. Toronto: Hunter, Rose 1871.
- . *Roughing It in the Bush: Or, Forest Life in Canada*. Ed. Carl F. Klinck. Toronto: McClelland and Stewart (New Canadian Library) 1962.
- . *Roughing It in the Bush: Or, Life in Canada*. London: Virago 1986. [reprint, 1852].
- Murray, Heather. "Women in the Wilderness." *A/Mazing Space: Writing Canadian Women Writing*. Eds. Shirley Neuman and Smaro Kamboureli. Edmonton: NeWest Press and Longspoon Press 1987. 74-83.
- Ortner, Sherry B. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" *Woman, Culture, and Society*. Eds. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere. Stanford: Stanford University Press 1982. 67-88.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Translator's Preface." In *Of Grammatology*. By Jacques Derrida. Trans. G.C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1976. ix-xxxvii.
- Sullivan, Rosemary. Introduction. *Stories by Canadian Women*. Ed. Rosemary Sullivan. Toronto: Oxford University Press 1984. ix-xix.
- Thurston, John. "Rewriting *Roughing It*." *Future Indicative: Literary Theory and Canadian Literature*. Ed. John Moss. Ottawa: University of Ottawa Press 1987. 195-203.

SHERRY SIMON

Volontés de savoir: Les préfaces aux traductions canadiennes

Le langage de la préface est double: il veut dire *et* faire, exprimer des savoirs et conjurer les pouvoirs.¹ Discours d'escorte, vedette américaine dont la seule véritable fonction est de préparer son public, le sens de la préface semble être tout entier dans son efficacité à capter la bienveillance d'un lecteur désigné, comme disait bien son nom — la *captatio benevolentiae* — chez les anciens. Depuis le Moyen Âge la préface est le point de jonction entre l'écriture et les puissances politiques et commerciales qui l'accueillent, tantôt bouclier destiné à protéger l'oeuvre des dangers qui la guettent, tantôt fer de lance cherchant à prendre d'assaut des marchés nouveaux.

Dans le cas des traductions, la préface a une autre fonction spécifique. C'est de mettre en valeur le nom du traducteur, de donner au traducteur ou à la traductrice un lieu de parole. La préface est l'unique endroit où le traducteur prend la parole en tant que traducteur, publiquement accompagné de son oeuvre. Bien que d'autres occupent parfois cette place (des éditeurs ou des auteurs parfois signent les préfaces aux traductions) bien que le sujet de la traduction soit parfois abordé dans des traités, des arts poétiques, des essais, des travaux universitaires — historiquement la préface appartient tout spécialement au traducteur et à la traductrice et lui donne existence en tant que sujet distinct de l'écriture.²

- 1 Ce travail est issu de recherches entreprises dans le cadre de projets subventionnés par le CRSHC et l'Office de la langue française du Québec.
- 2 Les premières préfaces d'après Gérard Genette sont en fait les préfaces aux traductions (*Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987). Et l'on peut voir aisément en parcourant des anthologies comme T.R. Steiner, *English Translation Theory 1650-1800* (Assen/Amsterdam, Van Gorcum, 1975) ou *La manière de traduire* de Paul Horguelin (Montréal, Linguatex 1981) que la plus grande partie des énoncés sur la traduction ont été dits dans le contexte de préfaces. Il faut préciser ici que notre objet d'étude est la préface et non pas l'introduction critique. La préface est un discours d'amateur ou de praticien; sa vérité n'est pas sanctionnée par une autorité de type disciplinaire.

Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires
Towards a History of the Literary Institution in Canada: 3rd Conference
ISBN-0-921490-03-8/98/\$02.00

©University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature

En parlant des préfaces aux traductions donc, nous allons poser deux questions distinctes, celle de la *pragmatique* de la préface — sa fonction dans la chaîne de transmission littéraire — mais aussi celle de son *épistémologie*, le savoir qu'elle nous propose par rapport au processus et à la signification de la traduction. Ces questions, je vais d'abord les poser dans un contexte historique assez large — surtout celui de la tradition française — pour ensuite les reprendre dans le contexte des traductions canadiennes.

La Parole de la préface: faut-il y croire?

Parler des savoirs de la préface peut paraître une tentative piégée d'avance. Plutôt que de donner une réelle importance au nom et au travail du traducteur, le discours figé et répétitif de la préface, sa pauvreté conceptuelle désolante, a plus souvent qu'autrement eu l'effet contraire. Serge Lusignan souligne la fixité des schémas des préfaces aux traductions du 13^e et 14^e siècles en France,³ les paroles obligées à l'intention du commanditaire de la traduction, la mention répétée de la disparité entre le latin et le français et les moyens très limités dont disposaient les traducteurs pour rendre compte de ces différences. Luce Guillerme dit d'un corpus de 120 préfaces aux traductions entre 1530 et 1560 que "ce discours, désespérément répétitif, obéit à des dispositifs rhétoriques obligés, et se contente de combiner inlassablement les mêmes topoi souvent fort anciens."⁴ Et Richard Jones ne dit pas autre chose à propos des préfaces des traducteurs anglais de la Renaissance quand il se plaint de la répétition des mêmes métaphores (de

3 "L'argument se développe le plus souvent selon un schéma assez fixe. Le mécène a beaucoup insisté auprès du traducteur pour qu'il prenne en charge le travail. Invariablement, le traducteur hésite car il ne se sent pas à la hauteur de la tâche. Il se fait prier et proposer des gratifications. Finalement, comme le commanditaire est le plus souvent le roi, dont le traducteur vante du même souffle les mérites, celui-ci finit par agréer la requête... Le travail achevé, et pour répondre à ses futurs détracteurs, le traducteur explique les difficultés qu'il a rencontrées et sollicite l'indulgence... Dans tous les cas, il mentionne la difficulté du passage du latin au français" (131). À la Renaissance, la préface pour les traductions était obligatoire. Peu de publications ne sont pas munies de préfaces en 1640 (F.B. Williams) et pour ainsi dire aucune traduction: "Scarcely any Renaissance translation is without its preface" (Glyn Norton, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and Their Humanist Antecedents*, Genève, Librairie Droz, 234).

4 Luce Guillerme, "L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France," *Revue des sciences humaines*, Tome LII, no 180, octobre-décembre 1980, 7.

l'habillement) et du même thème (l'écart entre l'élégance du latin et la rudesse de l'anglais).⁵

On pourrait penser que le caractère répétitif et rituel des préfaces ne concerne que la période pré-moderne, celle qui d'après Antoine Compagnon précède "l'immobilisation du texte" et l'introduction de la préface moderne, "rétrospective," à l'époque classique.⁶ Mais José Lambert souligne à son tour le caractère peu fiable du discours sur la traduction à l'époque romantique. Critiquant l'auteur d'un article qui a cru avoir décelé dans les témoignages des traducteurs (pour la plupart contenus dans des préfaces) l'indication d'un changement historique dans la manière de traduire, Lambert réplique qu'il ne faut pas "croire sur parole" Mme de Staël, Chateaubriand, Émile Deschamps, Amédée Pichot ou Mme de Rochmondet, que leurs propos "doivent être interprétés dans leur contexte historique;... ils marquent une distance significative — bien connue des spécialistes de la traduction — entre la parole et l'acte." Et il poursuit: "En réalité, la méfiance est de rigueur dès que l'âge romantique — bornons-nous à celui-ci — explicite et justifie sa conception de la traduction..."⁷

Le soupçon de la 'parole' du traducteur ne relève pas seulement, toutefois, des excès de rhétorique qui creusent la distance (inévitabile et peut-être du fait même banale) entre la parole et la pratique. Il relève aussi d'un autre trait caractéristique des traductions: leur rapport direct aux circuits d'échanges littéraires, leur rapport historique aux pouvoirs. En effet,

- 5 Richard Foster Jones, *The Triumph of the English Language: A Survey of Opinions Concerning the Vernacular from the Introduction of Printing to the Restoration*, Stanford, Stanford UP, 1953. Voir aussi "Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation," Theo Hermans, ed., *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London and Sydney, Croom Helm, 1985. Le caractère problématique du discours sur la traduction en général se reflète dans les nombreux débats qui ont entouré la signification de l'injonction horatienne "fidus interpres" et du caractère tout à fait conventionnel et même imité des remarques de Joachim du Bellay à propos de la traduction. Voir Terence Cave, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon, 1979, surtout pour une discussion de ces deux cas.
- 6 Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 343. Il est intéressant que pour Compagnon la première préface "moderne" est celle que Descartes a écrite à la place du traducteur. Dans une lettre à l'abbé Picot, traducteur des *Principes de la philosophie* en français, Descartes suggère qu'il apporte des précisions sous forme de préface "encore que, écrit Descartes, ce serait à moi de faire cette préface, à cause que je dois savoir ces choses-là mieux qu'aucun autre." L'abbé Picot fait publier telle quelle la lettre que Descartes lui a écrite.
- 7 José Lambert, "La traduction en France à l'époque romantique. À propos d'un article récent," *Revue de littérature comparée* XLIX, no 3, juillet-septembre 1975, 398.

nous savons avec les travaux de Serge Lusignan et de Luce Guillermin que la valeur politique des traductions était clairement perçue par les rois de France depuis le 13^e siècle et que le discours sur l'utilité patriotique de la traduction était fort répandu. Les mêmes phénomènes se sont répétés en Angleterre plus tard. Mais doit-on voir dans toute tentative du traducteur de parler de sa pratique une expression forcément idéologique, nécessairement dépourvue d'intentionnalité véritable? Ce qu'il faut reconnaître plutôt dans les jugements précédents c'est l'ensemble de conditions qui ont à diverses époques et de diverses façons défini la position énonciatrice du traducteur comme un lieu de méconnaissance.

Un exemple frappant nous est donné dès les premières tentatives de la littérature comparée de faire de la traduction un objet disciplinaire. La littérature comparée a vu dans la traduction beaucoup moins un projet d'écriture individuel que l'expression de phénomènes de type collectif: la réception d'une oeuvre étrangère, les goûts de l'époque, les conventions littéraires, etc. Dans une exposition exemplaire, Paul Hazard définit la réussite de la traduction comme un phénomène échappant *nécessairement* à la volonté du traducteur.⁸

Il est rare en effet que l'on parle de savoirs *propres* à l'expérience de la traduction, comme le fait Antoine Berman, par exemple, dans la conclusion de sa très belle étude sur la traduction des Romantiques allemands, *L'Épreuve de l'étranger*. "[E]n tant qu'expérience et opération, la traduction est porteuse d'un savoir *sui generis* sur les langues, les littératures, les cultures, les mouvements d'échange et de contact... En ce sens, il faut considérer plutôt la traduction comme *sujet* de savoir, comme origine et source de savoir."⁹ Berman est peut-être le seul théoricien actuel à revendiquer le savoir de la traduction à partir de sa qualité d'*expérience*, au-delà des perspectives disciplinaires qui peuvent lui donner légitimité. La préface serait le lieu où pourrait s'exprimer ce savoir, qui est celui d'un amateur et non d'un professionnel, un savoir de circonstance et non pas un savoir de clôture. Prendre la préface 'au sérieux' c'est donc accepter à la fois son caractère intentionnel et son caractère inévitablement idéologique.

8 Voir l'article de Paul Hazard qui ouvre le premier numéro de *La Revue de littérature comparée* en France, I, 1921, "L'invasion des littératures du Nord dans l'Italie du XVIII^e siècle," 30-67. "Tout traducteur subit, qu'il le veuille ou non, l'influence secrète du goût propre à sa nation; malgré lui, il fait passer dans sa version ses propres habitudes intellectuelles, ses façons de sentir: ainsi l'image qu'il donne d'un auteur étranger ne saurait être qu'inexacte" (46).

9 A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Seuil, 1979, 289.

En même temps, dans ses répétitions, dans les figures qu'elles dessinent, les préfaces nous racontent l'histoire des idéologies de l'écriture. Ces représentations nous donnent accès aux aspects historiques des faits de l'écriture. Comme l'écrit Guillermin: "... si cet objet se présente comme un carrefour d'enjeux, où repérer les relations de l'écrit au champ historique, c'est parce que, dans les clivages qu'elle opère ("dénaturalisant" la langue, fissurant le texte, rendant manifestes les conflits du scripteur, donnant à voir l'image dédoublée d'une culture) se lit toujours la trace d'un *travail*; et la représentation de ce travail — transformation, production, déplacements —, la façon dont il est, par cette société, pensé, dit, justifié, doit renvoyer à des processus homologues se produisant au même moment dans d'autres champs et à d'autres niveaux de cette même société."¹⁰

Au delà des lieux communs: niveaux d'analyse

Je propose trois niveaux d'analyse des représentations de la préface.

1) Les préfaces des traducteurs et traductrices renvoient aux mécanismes politiques et commerciaux qui soutiennent et contrôlent la production et la diffusion de l'écriture, que cela soit le système du mécénat ou, comme dans le cas canadien, le contexte politique qui justifie et crée l'intérêt des traductions.¹¹ On peut trouver dans l'identité du dédicataire à la Renaissance, par exemple, une indication de la valeur que l'on attribuait à l'auteur et au genre. Nous savons que c'était le Roi qui protégeait pour une écrasante majorité des textes traduits des langues anciennes, mais que ce sont les femmes de la famille royale qui protégeaient de leur nom les oeuvres traduites des langues vulgaires.¹² La hiérarchie royale et la

10 Luce Guillermin, "L'Intertextualité démontée: le discours sur la traduction," *Littérature*, no 55, octobre 1984, 60.

11 Serge Lusignan souligne l'importance de ce fait: "Il apparaît en réalité que tous les traducteurs que nous recensons pour les 13^e et 14^e siècles oeuvrèrent, à quelques exceptions près, pour le compte des rois ou des proches de la cour royale. Ce phénomène nous apparaît fondamental pour comprendre la spécificité de ce mouvement culturel..." *Parler vulgairement: les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Montréal, PUM, Librairie Vrin, 1986, 137.

12 "Si plus de la moitié des traductions se réclament de la caution du Roi ou d'un membre de la famille royale, l'effigie Royale marque pour une écrasante majorité des textes anciens; ce sont les femmes de la famille royale qui protègent de leur nom les oeuvres traduites des langues vulgaires voisines, et on pourrait affiner les observations en fonctions des différents 'genres' dont les dédicaces nous proposent ainsi le système de représentations hiérarchisées." Luce Guillermin, 1980, 28. Voir aussi son importante analyse des topoï qui définissent le rapport hiérarchique entre le traducteur et l'auteur.

précédence du masculin sur le féminin confirme donc la valeur supérieure attribuée aux langues antiques. Dans la métaphorique de la traduction à la Renaissance il y a aussi une forte corrélation entre la traduction comme oeuvre secondaire et la secondarité du féminin. John Florio dira: "[A]ll translations are reputed females because delivered at second hand."¹³

2) La préface établit des valeurs qui nous permettent d'historiciser les sujets de l'écriture. Elle construit 'l'auteur' et 'le traducteur' comme des sujets hiérarchisés. Ces constructions, comme nous l'a si bien montré Michel Foucault,¹⁴ sont historiquement déterminées et c'est en étudiant les variations dans les topoï des préfaces que nous pourrions constituer des bribes de cette histoire. Un exemple: si dans les préfaces de la Renaissance le traducteur se plaint amèrement de la nature ingrate de son travail et de son statut inférieur à celui de l'auteur (un statut qui ne l'était pas nécessairement sur le plan de la rémunération et de la considération réelles à l'époque),¹⁵ les préfaces de l'époque classique instaurent une rivalité très sérieuse entre le traducteur et l'auteur. Et plus encore, cette relation de rivalité avec les auteurs de l'Antiquité définit non seulement la pratique de la traduction mais aussi celle d'autres 'genres,' notamment le théâtre. Toutes ces pratiques sont dominées par le modèle de l'imitation. Ainsi on pourrait parfois avoir du mal à distinguer les préfaces de Racine à ses pièces de celles qu'écrivait Nicolas Perrot d'Ablancourt à ses traductions, tant les deux sont

13 John Florio, "The Epistle Dedicatorie," *The Essayes of Montaigne*, New York, The Modern Library, 1952.

14 Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la société de philosophie*, 1963. Il faut entendre 'traducteur' et 'auteur' ici comme des *positions énonciatives* et non pas comme des individus.

15 Luce Guillerm, 1980, 24-28.

marquées d'une même rhétorique 'd'autorisation.'¹⁶ Cette homologie s'effacera au profit de la valorisation de l'originalité chez les Romantiques.

3) En définissant le rapport entre le traducteur/la traductrice et l'auteur, la préface établit également un rapport au texte. Le procédé de traduction sera souvent spécifique au texte et il est important donc de comprendre l'échelle de valeurs textuelles qui prévaut à une époque donnée. Au Moyen Âge, l'abondance des termes pour désigner la traduction de types de textes différents (translater, turner, espondre, metre en romanz, enromachier) montre que la traduction était d'abord comprise comme une opération transtextuelle, et seulement ensuite comme une opération translinguistique.¹⁷ L'introduction d'un terme unitaire ('traducere') à la Renaissance obligera les commentateurs à distinguer entre divers types de traduction — la plus importante ligne de partage séparant depuis Joachim du Bellay la traduction 'littéraire' (impossible ou possible, c'est selon) de la traduction non-littéraire, du discours du savoir. Cette distinction, comme l'a montré Walter Moser, continue de marquer le discours moderne sur la traduction.¹⁸ Les propos des traducteurs peuvent nous aider à suivre les

16 Racine, préface à *Andromaque* (dans Racine, *Théâtre I*, Bordas, 1948, préface de Marcel Arland): "Mais véritablement mes personnages sont si fameux dans l'antiquité, pour peu qu'on les connaisse, on verra fort bien que je les ai rendus tels que les anciens poètes nous les ont donnés. Aussi n'ai-je pas pensé qu'il me fût permis de rien changer à leurs moeurs. Toute la liberté que j'ai prise, c'a été d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus..." Et dans la deuxième préface: "Je ne crois pas que j'eusse besoin de cet exemple d'Euripide pour justifier le peu de liberté que j'ai prise. Car il y a bien de la différence entre détruire le principal fondement d'une fable, et en altérer quelques incidents, qui changent presque de face dans toutes les mains qui les traitent..." Et d'Ablancourt: "Ce serait une superstition Judaïque de s'attacher aux mots et de quitter le dessein pour lequel on les emploie. D'ailleurs ce ne sont pas les paroles d'un Dieu, pour avoir tant de peur de les perdre" (N. Perrot d'Ablancourt, *Préfaces et apothègmes*, éd. Roger Zuber, Armand Colin, 1972, 110). "Par tout ailleurs je l'ai suivi pas à pas, et plutôt en esclave qu'en compagnon; quoi que peut-être je me pusse donner plus de liberté; puisque je ne traduis pas un passage, mais un Livre..." (120). "À qui peut-on mieux dédier les guerres d'Alexandre, qu'à Alexandre?" (dédicace à Monseigneur le Duc d'Angien). Voir aussi Racine, préface à *Britannicus*: "Car, pour me servir de la pensée d'un ancien, voilà les véritables spectateurs que nous devons nous proposer; et nous devons sans cesse nous demander: que diraient Homère et Virgile, s'ils lisaient ces vers? que dirait Sophocle, s'il voyait représenter cette scène?" (156).

17 Gianfranco Folena, "Volgarizzare e tradurre," *La traduzione, saggi e studi*. Trieste, Linze, 1973, 57-120. Don Quichotte parle, par exemple, de la traduction de langues "difficiles" et de langues "faciles."

18 Walter Moser montre le caractère souvent répétitif des schémas du discours moderne sur la traduction chez Jakobson, Paz, Meschonnic, Benjamin, Derrida, et Schleiermacher, dans "Les pulsations de la traduction," *Meta*, vol. 30, no 1, 7-18.

déplacements de la ligne de démarcation entre texte valorisé et texte non-valorisé. Les remarques d'un Defauconpret au 19^e siècle deviennent fort intéressantes dans ce contexte: "Je viens d'apprendre... que Lady Morgan désavoue la traduction que j'ai fait paraître de son dernier roman... Lady Morgan, bien pénétrée de tout son mérite, croit que ses ouvrages doivent être traduits avec le même respect religieux que ceux d'Horace ou de Tacite? J'ai le malheur de ne pas être tout à fait du même avis. Je crois qu'en faisant passer un *roman* [souligné par lui] d'une langue dans une autre, le premier devoir d'un traducteur est de le mettre en état de plaire aux nouveaux lecteurs qu'il veut lui procurer... Je me suis permis la même liberté à l'égard ... de M. Walter Scott."¹⁹

Malgré son caractère souvent rituel, donc, la préface nous parle. Discours d'amateur, ses répétitions tracent le contour de certaines idéologies. Elle nous dit l'évolution historique des sujets de l'écriture, la valeur relative des genres, et — ce qui est surtout important pour notre problématique canadienne — elle nous dit le contexte socio-politique qui commande les échanges littéraires.

Le Contexte canadien: les évidences de la différence culturelle

Malgré la relative jeunesse des traductions canadiennes, le nombre et l'intérêt des préfaces sont significatifs. En même temps le discours de ces préfaces est d'une très grande cohérence sur le plan historique, et cela même si les traducteurs et traductrices se montrent peu conscients de la tradition qu'ils et elles prolongent.

Autant du côté anglais que du côté français, les préfaces aux traductions canadiennes parlent de façon explicite du contexte politico-culturel qui définit la nécessité de la traduction. Elles identifient clairement le 'nous' du public d'accueil par opposition à l'origine étrangère du livre, et elles donnent à la littérature un rôle social, voire politique. Il y a cependant d'importantes dissymétries dans la manière dont ce discours s'exprime du côté anglo-canadien et du côté québécois.

19 Lettre au rédacteur du *Journal des débats*, 1819. Reprise dans Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire*. Cette remarque vient confirmer l'assertion de José Lambert, dans *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Theo Hermans, éd.: "Translated Literature in France, 1800-1850": "To the extent that it was submitted to the constraints of genres, the art of translation lays bare certain crucial dilemmas of literature in the Romantic age. The translation of a play or a poem was subject to rules which the translation of a novel or short story could ignore with impunity" (158).

Afin d'identifier ces différences, nous analyserons deux préfaces emblématiques. Il s'agit de deux préfaces écrites durant la même décennie, la première la préface des éditeurs du roman *The Golden Dog* de William Kirby, traduit par Pamphile LeMay et paru en 1884, la seconde la préface de Charles G.D. Roberts à sa traduction des *Anciens Canadiens* (*Canadians of Old* qui est devenu *Cameron of Lochiel* et ensuite retourné à son titre premier) paru en 1890.²⁰

La première débute par la question: "Pourquoi *Le Chien d'or* traduit en français?" La réponse est en trois points: 1) il s'agit d'un superbe hommage aux ancêtres des Canadiens français, d'autant plus remarquable qu'il est issu de la plume d'un homme "appartenant par le sang et les croyances à une nation qui fut l'ennemie séculaire de notre race"; 2) on voudrait faire profiter à nos littératures "l'admirable parti qu'un homme, qui pourtant n'a ni notre foi, ni nos sentiments nationaux, et dont la langue maternelle est la langue anglaise, a su tirer d'une courte période de notre histoire"; et 3) malgré le fait qu'il s'agit d'un protestant, le sens religieux est mieux rendu que par des auteurs français qui se moquent de la religion. Suit une longue attaque contre les écrivains qui ne montrent pas suffisamment de respect pour la chose religieuse. Mais malgré ce qui ressemble à un écuménisme avant le temps, les éditeurs ne vont pas jusqu'à assumer une position de relativisme absolu. Ils affirment avoir dû quand même élaguer quelque peu le texte, là où les idées religieuses ne concordaient pas avec le dogme. "L'auteur a bien voulu permettre d'apporter, dans la traduction, quelques modifications d'expressions qui n'étaient pas en harmonie avec l'enseignement catholique."

Tout le poids de la différence culturelle s'exprime donc dans cette préface. L'origine étrangère — et potentiellement hostile — de l'auteur est sans cesse rappelée, ainsi que la valeur de l'ouvrage qui est d'autant plus grande qu'il offre de la part d'un "fils de ceux qui durant tant d'années ont combattu avec acharnement contre les héros de la Nouvelle-France... une peinture si vraie de nos moeurs et de nos coutumes canadiennes, un tableau si frappant et si complet de ce que présente notre histoire." Un deuxième thème de la préface est l'utilisation de l'histoire à des fins littéraires. "Quelle richesse inépuisable de matériaux il y a là, pour bâtir une littérature canadienne égale, si non supérieure, à celle de tout autre peuple."

20 William Kirby, *Le Chien d'or*, traduit de l'anglais par L.P. LeMay, Montréal, Imprimerie de l'Étendard, 1884. Philippe Aubert de Gaspé, *Canadians of Old*, trans. Charles G.D. Roberts, Toronto, McClelland and Stewart, 1974. Toutes les citations qui suivent renvoient à ces préfaces.

Pourquoi donc une traduction française du roman de William Kirby (une tâche onéreuse, nous rappelle-t-on)? La préface nous donne deux raisons principales: l'authenticité de la représentation historique, d'autant plus appréciée qu'elle est de la main d'un étranger et, qui plus est, d'un ennemi traditionnel; la qualité littéraire de cette représentation qui fera de l'histoire une source privilégiée de la nouvelle littérature canadienne.

La préface de Roberts fait appel aux mêmes éléments d'explication. Roberts note que *Les Anciens Canadiens* n'est pas seulement un document authentique du passé canadien-français "by its faithful depictions of life and sentiment among the early French Canadians," il est aussi une oeuvre de littérature: "from a literary point of view it is markedly the best historical romance so far produced in French Canada." Plus encore que dans la préface au *Chien d'or*, les domaines de la politique, de l'histoire et de la littérature sont allègrement confondus. La première phrase énonce ce thème très consciemment: "In Canada there is settling into shape a nation of two races; there is springing into existence, at the same time, a literature in two languages." Roberts descend par la suite de cette perspective olympienne, cependant. S'adressant à la question du nationalisme canadien-français, "rather given to extravagant dreams," il concède de façon tolérante qu'elle est "but the froth on the surface of a not unworthy determination to keep intact the speech and institutions of French Canada." En même temps Roberts prend la peine de rappeler que dans les *Anciens Canadiens* le père mourant adjoint à son fils de servir le roi d'Angleterre. Roberts peut très bien afficher à l'égard du nationalisme canadien-français une attitude tolérante et curieuse. Il parle très consciemment à partir d'une position de dominance.

Si les termes des deux préfaces sont les mêmes, celles-ci ne sont pas symétriques. En effet, Roberts traduit une représentation du Canada français à l'intention du Canada anglais. Pamphile LeMay traduit aussi une représentation du Canada français mais à l'intention des Canadiens-français eux-mêmes. Si les Anglo-canadiens cherchent avant tout à comprendre l'Autre, "We of English speech, turn naturally to French-Canadian literature for knowledge of the French-Canadian people," les Canadiens français cherchent à retrouver leur propre vérité telle qu'elle a été écrite — malgré tout — par un étranger.

Je viens d'énoncer là les thèmes des préfaces anglaises et françaises qui vont paraître tout au long du 20^e siècle. Les traducteurs anglo-canadiens vont sous différentes formes spécifier que leurs traductions s'adressent en priorité au Canada anglais, que l'oeuvre qu'ils traduisent est une représentation authentique de la culture canadienne-française (le littéraire et le social se confondant) et que la traduction espère ainsi contribuer au

processus d'échange culturel entre les deux Canadas. Ce message est livré dans un très grand nombre de traductions du français vers l'anglais de 1890 jusqu'au présent²¹ ainsi que dans la présentation de chaque livre faisant partie de la collection "French Writers of Canada" publiée par Harvest House. "Each book will reflect important literary and social trends, in addition to having evident aesthetic values." La décision du gouvernement canadien de subventionner les traductions littéraires au Canada est ainsi tout à fait congruente avec l'optique dans laquelle la traduction a été entreprise au Canada anglais depuis ses débuts.

Est-ce que cette unanimité sur le plan du discours pointe vers une convergence de pratiques? Notre analyse des deux traductions respectives de *Maria Chapdelaine* et des *Anciens Canadiens* montre que cela n'est pas le cas, que malgré le même désir de faire connaître le Québec tel qu'il est vraiment, les traducteurs choisissent diverses manières de traduire, tantôt adoptant une approche hyper-littéraire tantôt une approche ethnographique.²² Nous voici donc encore une fois confrontés à la duplicité perfide de la préface — ou plutôt au caractère obligé de sa rhétorique.

Du côté du Canada français, le message des préfaces est le même qu'il s'agisse de romans ou d'essais. (Jusqu'en 1970 le Québec a traduit surtout des essais, tandis que le Canada anglais a traduit des romans). Ces essais

21 Quelques exemples: W.H. Blake dit de *Chez Nous* de Rivard que "it lays bare for us the generous and kindly French-Canadian heart." Ferres dit des contes du frère Marie-Victorin qu'ils offrent "a more intimate knowledge of the literature and mental attitude of our French-speaking fellow citizens; leading to a more fully cordial entente" (1922); les Walters disent de *Trente arpents* qu'il est "the most authentic account of rural French Canada" depuis *Maria Chapdelaine*; Alan Sullivan croit que *Menaud, maître-draveur* "may be taken as expressing the resilient, fanciful and spontaneous spirit of most of our French Canadian patriots" (1947). Sheila Fischman destine sa traduction de *Floralie, where are you* de Roch Carrier (Toronto, Anansi, 1971) au "maudit anglais himself" et se demande dans sa première traduction de *La Guerre, Yes Sir* (Anansi, 1970) si "learning to swear in another language... might create some understanding..." P. Stratford et M. Thomas, *Voices from Québec, an Anthology of Translations*, (Toronto, Van Nostrand Reinhold, 1977) écrivent: "We hope to have shown, by borrowing the many voices you will hear in these pages, that French-Canadian experience today is not so foreign after all, but is recognizably like our own while still remaining excitingly different. Finally, though outsiders ourselves, we hope to have represented *eux-mêmes* broadly, truly and sympathetically." Actuellement les préfaces parleront davantage de courants littéraires plus restreints. Voir la préface "rock" de Susanne de Lotbinière-Harwood à *Neons in the Night* de Lucien Francoeur (Montréal, Véhicule Press, 1980): "Lucien et moi, nous sommes québécois, from the opposite sides of the track...", ou la préface de Barbara Godard à *Lovhers* de Nicole Brossard (Montréal, Guernica, 1986).

22 Voir Sherry Simon, "The True Quebec as Revealed to English Canada: Translated Novels 1860-1950," *Canadian Literature*, no 117, Summer 1988, 31-43.

avaient pour sujet principal le Québec lui-même. Voici quelques titres: *Le Canadien-Français (Esquisse de ses principaux reliefs caractériels)*, 1904; *Le Choc, étude des nationalisées*, 1920; *L'Évolution du Canada français*, 1927; *Essais sur les Canadiens français*, 1935; *Les Canadiens-français aujourd'hui*, 1940; *Le Canada français, sa tradition, son avenir*, 1945; *Le Canada vu par un Américain*, 1942; *Les Canadiens français de 1760 à nos jours*, 1963. La moitié, à peu près, de ces traductions portent des préfaces et ces préfaces disent ceci: ce livre n'était pas au départ destiné au public canadien-français; nous croyons important de le faire paraître en français parce qu'il s'agit d'une image authentique de nous-mêmes qui vient, malgré tout, des mains d'un étranger. La préface justifie ainsi le 'détournement' du livre, la conversion de 'l'objet' du livre en lecteur.²³

Le nombre des préfaces et leur importance relative dans les deux cultures littéraires est également significative. Puisque nous ne possédons pas encore une bibliographie définitive des traductions qui ont été publiées au Canada, on ne peut pas avancer des chiffres exacts sur le nombre de traductions dans les deux sens. Sur 90 romans traduits vers l'anglais que j'ai pu consulter (jusqu'en 1980 et en excluant la poésie, les anthologies, et les éditions critiques, mais comptant les rééditions), 32 ont des préfaces. Plus qu'un roman sur trois traduit vers l'anglais porte une préface. Sur 30 romans traduits vers le français, seulement 3 avaient des préfaces. Cette différence nous indique à la fois le poids socio-ethnographique accordé au roman québécois au Canada anglais et la conscience chez les traducteurs du rôle médiateur de la traduction.²⁴ Le nombre plus élevé de préfaces chez les Anglo-canadiens est corroboré par l'existence d'une plus grande littérature de réflexion en anglais sur les aspects socio-politiques et culturels de la traduction.

23 Nous pouvons en utilisant la terminologie de Gérard Genette (*Seuils*, Éditions du Seuil, 1987) nommer ces préfaces "actoriales," puisque la préface est signée par un membre de la collectivité qui est l'objet du livre. Exceptionnellement, c'est l'auteur lui-même qui signe la préface mais d'habitude il s'agit du traducteur.

24 Signalons deux préfaces fort intéressantes en français, cependant: celle de René Chicoine à la traduction de *Rue Saint-Urbain* de Mordecai Richler (HMH, 1969) qui est la seule, semble-t-il, qui pose la question théorique de l'équivalence linguistique des réalités étrangères, et celle de Jacques Godbout à *La Grande Muraille de Chine* signé Jacques Godbout et John Robert Colombo (Montréal, Éditions du Jour, 1969). Godbout déclare que si *The Great Wall of China* "est un livre dans la plus pure tradition anglo-saxonne de la défense des libertés individuelles, *La Grande Muraille de Chine* est un livre québécois qui voudrait satisfaire le double besoin de l'ordre des murs et du plaisir de les sauter." Dans la plus pure tradition française, Godbout définit la traduction comme une appropriation.

La préface est donc un moyen d'expression du traducteur/de la traductrice anglo-canadien/ne en même temps qu'un outil de promotion du livre. La traduction est située d'emblée dans un contexte de la lecture. Au Québec, où la préface a disparu à mesure que le roman a pris la place de l'essai traduit, les oeuvres traduites ont eu à se débrouiller toutes seules sur le grand marché de la littérature. Pour un grand nombre de raisons (dont le caractère jusqu'ici peu identifiable de la littérature anglo-canadienne, le bilinguisme d'un certain nombre de Québécois, l'absence de promotion des traductions) les romans traduits n'ont pas connu beaucoup de succès. Il semblerait que les éditeurs québécois auraient tout intérêt à utiliser la préface pour donner aux traductions une identité, un créneau précis, dans le marché du livre québécois.

Le monde se divise en deux camps, ceux et celles qui plaident en faveur de la préface et les autres.²⁵ Je me déclare: dans le cas des traductions, je suis pour. Je suis pour la préface du traducteur ou de la traductrice (ou la postface, qu'à cela ne tienne) parce que là justement ne devrait pas s'entendre un discours réducteur de type explicatif (ce roman veut dire...) mais plutôt un commentaire qui rend explicite le nouveau ciblage du livre en même temps qu'il donne corps et signification au nom du traducteur et de la traductrice. Pour les traductions canadiennes, la préface a une autre fonction explicite: celle de rendre compte des 'volontés de savoir collectives' dessinant le paysage idéologique.

Université Concordia

25 "Les Malheurs de la Préface" de Michel Pierssens pleure la disparition de la préface de l'écrivain, celle qui nous introduisait avec audace et brio à l'oeuvre d'un égal. La préface appartient désormais à l'universitaire, mais "le genre de la Préface en général... est un genre sinistré." *Études françaises*, vol. 24, no 1, printemps 1988, 112.

La fonction éditoriale de la préface

La préface constitue pour l'auteur l'occasion de prendre position sur son oeuvre en tant qu'auteur, alors que le lecteur de son côté n'évite pas toujours le piège qui consiste à identifier ces déclarations d'intention avec le contenu même de l'oeuvre. Pour contourner cet écueil, George Moore conseillait à ses contemporains de ne pas écrire de préface car, disait-il, "les critiques ne parleraient que d'elle" (Genette, 269). L'usage que les auteurs d'anthologies font de ce discours liminaire lui donne en partie raison.¹ La critique qu'Henri Mitterand formule à l'endroit de Georg Lukács dans l'un de ses commentaires sur Zola exprime la même inquiétude. Lukács "a commis une erreur de méthode, écrit-il, lorsqu'il a caractérisé le roman zolien non point à partir d'une investigation des *récits* romanesques de Zola... mais à partir du *discours* que Zola tient sur ses romans" (p. 30). Mitterand propose donc de dissocier le discours *de* l'oeuvre du discours *sur* l'oeuvre qui ne relève pas de "la même situation de communication."

Une approche fonctionnelle, fondée sur les conditions de production et de diffusion des discours, indiquerait mieux la spécificité et le rôle de la préface dans le processus de la communication littéraire. C'est la perspective que nous voulons adopter en examinant les préfaces des récits d'imagination et des recueils de poèmes publiés au Québec par des auteurs québécois de 1940 à 1960.² Parmi les mille titres (romans, contes et recueils de poésie)

1 Voir à ce sujet les anthologies de Gershman (1964) et Rousseau (1970).

2 Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur "l'Histoire de l'édition littéraire au Québec au 20^e siècle" subventionnée par le FCAR et le CRSR. Les données statistiques ont été colligées par mes soins à partir de la bibliographie constituée par le Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec (GRELQ, Université de Sherbrooke). Le corpus est constitué de préfaces publiées dans des ouvrages en première édition. Nous n'avons pas tenu compte des préfaces des anthologies, des morceaux choisis et des livres réédités ou traduits. La préface est ici surtout signée par un auteur autre que le signataire du livre (77%), ce que G. Idt (1977) désigne sous le nom de "préface hétérographe" et Genette (1987) "préface allographe" (par opposition à la "préface autographe" signée par l'auteur du livre).

publiés durant cette période, 114 sont précédés d'une préface (11,4%).³ L'analyse de ce corpus nous permettra de formuler quelques observations sur les fonctions du discours liminaire et d'établir des rapports avec les autres textes d'accompagnement des oeuvres.

À l'examen de notre corpus (voir le tableau donné en appendice), des constatations à deux niveaux s'imposent.⁴ En synchronie, nous constatons que la poésie est beaucoup plus souvent précédée d'une préface que le récit (4 fois plus), 22% des recueils le sont contre 6% seulement des romans, contes et nouvelles. En chiffres absolus, pour deux fois plus de titres au catalogue (665 vs 333), le récit est deux fois moins préfacé. En diachronie, on constate une stabilité de la préface pour la poésie dans 22% des recueils, alors que, en chiffres absolus, on assiste à une augmentation des titres de 42%. Au contraire, la préface du récit diminue au cours des années: en chiffres absolus réduction de 28 à 13 et proportionnellement de 8% à 4%.

Comment interpréter ces données? Il est certain que l'importance relative de la préface dans l'édition poétique accrédite l'hypothèse d'un genre destiné au circuit restreint (Reuter 1981). La préface semble avoir pour la poésie une pertinence et une efficacité qu'elle n'a pas pour le roman ou la prose narrative. En effet, dans le livre de poésie la préface fait partie d'un ensemble de traits linguistiques, littéraires et matériels qui ont pour fonction de valoriser le livre comme objet sémiotique. Le poème met non seulement l'accent sur l'autonomie du signe verbal, mais également sur la valeur symbolique des composantes textuelles et visuelles du livre. Tous les éléments du volume se trouvent ainsi pris dans un processus de lecture et

3 Nous avons pu lire et consulter 88 de ces 114 préfaces, soit 77% du corpus dont on trouvera la bibliographie en annexe. Parmi les 22 livres dont les auteurs sont des femmes, 9 sont préfacés par des femmes et 13 par des hommes. Parmi les 93 livres d'auteurs masculins, 2 sont préfacés par des femmes.

4 Ici l'appareil préfaciel se présente sous divers intitulés qui mettent en valeur le rapport personnel du préfacier au texte ou à l'auteur, comme dans les titres suivants, "Lettre," "Lettre-préface," "Témoignage," "Hommage," "Appréciation," "Avis." Mais le plus souvent l'intitulé désigne la position adventice du texte qui nous renvoie au sens étymologique du mot "Préface" (*prae-fari*, dire d'avance; *prae-fatus*, préambule, précaution oratoire, prévenir) et de tous ses synonymes, "Avant-propos," "Avant-dire," "Liminaire," "D'abord un mot . . .," "Présentation," "Introduction," "Prologue." Pour marquer la différence entre l'introduction du texte et ce texte introductif (surtout lorsque celui-ci ne porte pas de titre), la préface est le plus souvent composé en italique (75%), dans le même caractère que le texte principal, une grosseur de corps au-dessus ou en dessous.

d'interprétation.⁵ Si, dans une certaine mesure, il peut être appliqué à tous les livres, ce principe semble érigé en système dans les recueils de poésie et motiver des stratégies éditoriales distinctes. Dans le recueil, au même titre que les illustrations, le format, la mise en page et la qualité du papier, la préface constitue un élément de valorisation.

Le roman n'a pas besoin de préfaces ou d'illustrations dans la mesure où il s'inscrit dans des stratégies de mises en marché où le rapport au lecteur est d'abord médiatisé par le discours publicitaire de l'éditeur et de ses relais médiatiques. La presse, sous la forme d'entrevues, de communiqués de presse ou de comptes rendus, va remplacer la préface dans son rôle de promotion du roman. Des modes de circulation particuliers et des stratégies éditoriales distinctes expliquent sans doute en partie l'écart significatif que nous constatons dans la répartition des préfaces selon les genres (6% vs 22%).

Lorsqu'on examine le type d'arguments utilisés dans les préfaces, le clivage entre roman et poésie s'accroît et met en valeur les conditions de réception des textes. La préface est ce discours où l'auteur, délaissant son rôle de créateur, adopte pour un moment le point de vue du lecteur. Lecteur de son propre texte (préfacier autographe), il anticipe les attentes du public en motivant après coup ses choix d'auteur. Ainsi la préface est par excellence le lieu d'exposition des arts poétiques, des préceptes théoriques, voire des manifestes littéraires.⁶ Cela est particulièrement sensible dans les recueils de poèmes. Dans leurs préfaces les poètes deviennent souvent critiques et pamphlétaires. Vers la fin des années 40, à l'époque de *Refus global*, plusieurs préfaciers affichaient avec une certaine énergie leur fidélité au vers classique et aux formes fixes, en déployant une telle argumentation

- 5 Silvie Bernier (1987) nous montre que 62% des livres de poésie publiés de 1940 à 1959 ont été illustrés. Sur les 114 volumes illustrés qu'elle a examinés, 71 sont des recueils de poèmes et 43 des récits. La mise en parallèle suivante nous montre un rapport proportionnel similaire entre livres préfacés et livres illustrés:

Livres	illustrés	préfacés	illustrés-préfacés
Poésies	71	73	24
Récit	43	41	10
Total	114	114	34

- 6 Sur la préface comme discours prescriptif et manifestaire, voir Gleize (1980) et Mitterand (1980). Bien qu'elle soit surtout le fait du préfacier autographe, la préface-manifeste est aussi présente chez plusieurs préfaciers hétérographes (voir Vadeboncoeur, 1944; Lacasse, 1944; Grandbois, 1954).

défensive que nous sommes fondé d'y lire en creux le progrès de la modernité.⁷

La préface du roman développe des arguments à situer dans cette série que Genette appelle les "thèmes du pourquoi" (1987, 184). Le préfacier met l'accent sur l'utilité intellectuelle, morale ou sociale du genre, sur la "vérité" historique du récit. Il fait ressortir la fonction référentielle de la fiction. Le contrat romanesque doit reposer sur la croyance à l'authenticité de l'univers représenté. On propose au lecteur non pas un vrai roman mais un "roman vrai." La préface parle alors du genre, du lecteur idéal, du pacte de lecture qui doit assurer la réussite de la communication et du contrat de véridicité. Elle souligne l'aspect documentaire de l'histoire, sa fonction édifiante, didactique et pratique.⁸

Le préfacier nous dit "ceci n'est pas un roman" ou encore "ceci est plus qu'un roman." En 1922, Lionel Groulx inscrivait sous le titre de *l'Appel de la race* le mot "roman" tout en déclarant dans la préface (sans doute la plus courte de notre littérature): "Je n'ai jamais fait de roman." Comme l'a justement montré Charles Grivel (1973), c'est à condition de se nier lui-même que le roman peut produire son effet: l'effet de réel se trouve renforcé par une "fictionnalité" réduite ou refoulée.

En ce qui a trait à la période 40-60, il faut ajouter que l'argument de vérité ou d'utilité constitue également une prévention contre la censure. La préface du Père Augustin Deslauriers, dominicain, au roman de Jacqueline

7 Déjà en 1944, un Pierre Vadeboncoeur annonce la tendance qui va dominer durant la décennie suivante en exposant une conception de la poésie axée sur une vision personnelle libérée des formes fixes. À ce propos lire aussi les préfaces de Gervais (1946), Boiteau (1948), Lacasse (1948), Landry (1949). Nous avons expliqué ailleurs les circonstances de cette rupture dans le discours sur la poésie (Michon 1986a). Parmi les préfaciers qui énoncent les critères de la modernité poétique, lire Grandbois (1951), Dumont (Lockwell 1952), Lapointe (1957), Lalonde (1958), Arsenault (1959). Durant les années 50, nous n'avons relevé qu'une seule préface manifestaire qui ose proclamer sa fidélité à l'art poétique classique. Plus de la moitié des recueils de poésie (55%) demeurent fidèles au vers classique durant les années 40, cette proportion tombe à 18% dans la décennie suivante (Michon 1987, 120). Dans notre corpus quelques préfaces relèvent plus du commentaire que du manifeste. Le discours herméneutique ne se distingue plus alors de la critique proprement dite. La préface de Clément Marchand au recueil d'Alphonse Piché et celle de Pierre Emmanuel au *Tombeau des rois* d'Anne Hébert entrent dans cette catégorie.

8 Parmi les préfaces qui insistent sur la valeur documentaire du récit, lire celles de Lapierre (1943), Barbeau (1947), Ducault (1947), Lacourcière (1948), Lamarche (1952). Les préfaces de Richard (1942), de Lys (1943), Parent (1944), Gravel (1947), Le Guet (1953) mettent surtout l'accent sur la fonction édifiante ou didactique de l'histoire. Les préfaces de Claude-Henri Grignon aux éditions de 1936 et 1941 d'*Un homme et son péché* illustrent bien la préface documentaire.

Mabit, *la Fin de la joie* (1945) où l'auteur raconte les amours saphiques de deux jeunes femmes, illustre bien cette fonction.⁹ "Jacqueline Mabit semble, ici, avoir fait oeuvre moins de romancier que de savant," nous dit Deslauriers. Plutôt que de fiction ou de roman, le commentateur parle "d'analyse scientifique," "d'analyse psychologique," de reportage.¹⁰ Le regard objectif et clinique vise à atténuer le scandale de l'histoire, à justifier la représentation du désordre, à montrer l'utilité de l'exemple. Le préfacier souligne ainsi la positivité du récit et sa valeur démonstrative. La préface cherche à prévenir la lecture déviante ou scrupuleuse par une surenchère d'explications et de motivation objective à caractère scientifique, comme si la distance narrative qui sépare la narratrice de son récit n'était pas en soi une garantie morale suffisante. L'ironie d'un Pierre Baillargeon dans la préface des *Médisances de Claude Perrin* (1945) et les dénégations de Camille Perrault dans *le Diable apparaît à Saint Tristan* (1952) visent de la même manière à contourner la censure et à invalider toute lecture littérale du texte.

Dans les nouveaux romans des années 40, la préface préventive semblait d'autant plus nécessaire que la démonstration du récit était réduite. L'exemplarité de l'histoire était beaucoup moins affichée ou évidente que dans les romans édifiants et les récits du terroir. Le roman du cas de conscience mettait plutôt l'accent sur l'affrontement, le déséquilibre et la dispersion des normes et des valeurs et véhiculait une vision conflictuelle et névrotique du monde. Comme cette approche du réel heurtait les autorités qui régissaient la lecture publique, la préface avait donc pour fonction de réajuster le tir, d'atténuer l'effet de scandale en indiquant la nécessité d'analyser le désordre pour mieux le contrôler.

Nous avons constaté tout à l'heure que la préface du roman tombait en désuétude au cours des années 50. On peut se demander si cette dévaluation du discours préficiel ne reflète pas un affaiblissement de la censure appréhendée, et parallèlement la reconnaissance de ce nouveau discours par

9 André Gaulin qui rend compte de la réception critique du livre constate: "Sans doute les critiques de l'époque ont-ils insisté sur l'anormalité d'un tel amour entre Danielle et Laure, certains y voyant même un livre précieux pour les directeurs spirituels de collèges! L'un d'eux perçut aussi, dans la préface prévenante et raffinée du père Augustin Deslauriers, un élément qui favorisa le bon accueil de l'ouvrage." *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, t. III, 392.

10 Ce genre de préface illustre la pénétration du discours des sciences expérimentales dans le domaine de la critique durant les années 40 (Michon 1986b).

la critique officielle?¹¹ Dans les années 50, le roman psychologique n'a plus besoin de justification dans la mesure où il est bien reçu par la majorité des critiques et couronné par des prix littéraires. Si les Éditions de l'Arbre de 1941 à 1948 publient sans préface les oeuvres littéraires des écrivains québécois (récit, poésie), on peut croire que cela est dû en partie au fait que les oeuvres étaient diffusées et commentées dans la *Nouvelle relève*, la revue de l'éditeur, et dans les journaux (*le Canada*, *le Devoir*) où écrivaient ses collaborateurs. La préface semble, en effet, moins nécessaire dans un environnement favorable à la diffusion du livre, alors qu'elle semble s'imposer dans le cas contraire.

Ce n'est sans doute pas un hasard si la majorité des préfaces de notre corpus sont des recueils de poésie auto-édités, publiés à compte d'auteur ou par de petites maisons sans ressources.¹² La préface s'avère souvent le seul moyen efficace pour attirer l'attention du public et des média sur une oeuvre qui ne bénéficie que d'un soutien éditorial réduit voire nul. Les poètes des années 50 font appel à des préfaciers de prestige, comme Alain Grandbois (1951), René Char (1954), Jean Cocteau (1957) et Pierre Emmanuel (1953) qui présentent les premiers recueils de Sylvain Garneau, Jean-Guy Pilon, Ollivier Mercier-Gouin et Anne Hébert.

Dans l'appareil éditorial et le réseau de communication qui assure à la littérature une diffusion, la préface semble compenser les faiblesses du système de réception des oeuvres en traduisant et en interprétant pour le grand public (comme pour le lecteur spécialisé) le texte qu'elle met en valeur. Lorsque, sur ce plan, la critique des journaux et des revues fait défaut, la préface devient nécessaire, alors que dans le cas contraire elle disparaît. On constate en effet qu'elle est surtout présente chez les écrivains débutants ou peu connus. Elle accompagne les publications d'un jeune

11 Concernant la perception des oeuvres nouvelles par la critique cléricale, lire les propos du R.P. Pierre Angers (1953).

12 Nous faisons une distinction entre le livre auto-édité, c'est-à-dire publié sans nom d'éditeur ou sous le nom de l'auteur, et le livre à compte d'auteur publié chez un éditeur reconnu mais aux frais de l'écrivain. Dans la première catégorie on compte 17 recueils de poèmes et 9 romans. Les livres auto-édités (26 titres sur 115) ne représentent qu'une fraction de tous les volumes publiés aux frais de l'écrivain qui sont la plupart du temps publiés sous le nom d'une petite maison. Voir à ce sujet les travaux de Mario Parent, membre du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec (Université de Sherbrooke), dont la thèse de PhD en cours fera la lumière sur cet aspect méconnu de l'édition littéraire.

auteur en quête de légitimité. Mais une fois la notoriété de ce dernier acquise, elle disparaît jusqu'au jour où il deviendra à son tour préfacier.¹³

Contrairement à l'oeuvre littéraire relue et rééditée, la préface est limitée au moment d'une publication, elle est datée et demeure indissociable du livre comme produit fini. Elle est par excellence un discours de circonstance et de célébration liée aux préoccupations de l'heure et du lieu (Derrida 1972, 23). Elle n'aspire pas à la dignité et ni à la "pérennité" du texte qu'elle a pour fonction d'introduire ou de traduire.¹⁴ On a déploré son inutilité, et sa mystification, comme je le soulignais au début en citant les propos de George Moore et d'Henri Mitterand. Geneviève Idt (1977) n'hésite pas quant à elle, à parler de "parole volée" et de "détournement de parole." Pour Jacques Derrida (1972), la préface est un mensonge, une illusion qui repose sur l'idée fausse d'une adéquation possible entre écriture et vouloir dire.

Il y a lieu sans doute de disqualifier la préface lorsqu'elle est investie d'une problématique qui n'est pas la sienne.¹⁵ Mais lorsqu'on l'envisage du point de vue de l'auteur ou du lecteur, on se rend compte qu'elle est un maillon parfois nécessaire dans la chaîne de diffusion et de réception de la littérature. Orientée vers le lecteur, la préface n'est pas l'oeuvre du poète ou du narrateur, mais plutôt celle de l'auteur et de l'écrivain, c'est-à-dire du personnage public dont les propos sont nécessairement médiatisés par l'horizon d'attente de ses contemporains. Ainsi lorsqu'Alain Grandbois écrit une préface au livre aujourd'hui oublié de Philippe La Ferrière, intitulé *Philtres et Poisons* (1954), il s'arrête au débat qui anime la communauté intellectuelle depuis la fin des années 40 concernant l'existence d'une littérature canadienne. Sa préface, qui est un manifeste pour la défense et l'illustration de cette littérature, accrédite la fonction du discours liminaire comme mise en situation historique et sociale du texte. Elle joue ici le rôle du discours éditorial qui justifie l'existence d'une publication.

La préface peut également avoir une fonction juridique en accréditant l'auteur comme responsable et propriétaire de son texte. Cela apparaît dans les cas de l'anonymat et du pseudonymat: Jules Fournier revendiqué dans

13 Voir René Char (1954) qui présente le deuxième recueil de Jean-Guy Pilon, qui préfacera trois ans plus tard (1957) le premier recueil de Guy Gervais. Cette pratique n'est pas exclusive au champ de la poésie; un essayiste comme Guy Sylvestre fera préfacier ses premières études par Raïssa Maritain (1941) et Jean Bruchési (1943), alors qu'il sera à son tour préfacier de ses collègues durant les années 50 et 60. Voir à ce sujet les travaux d'Yvan Cloutier (Collège de Sherbrooke) sur Guy Sylvestre.

14 Il y a bien sûr des exceptions: voir "l'Avant-dire" de Mallarmé au *Traité du verbe* de René Ghil où la préface est demeurée un texte plus célèbre que le texte préfacé.

15 Voir le commentaire de Schaeffer (1987) concernant la position de Derrida (1972).

une préface de 1906 la paternité d'un roman feuilleton publié d'abord sans signature (*Le Crime de Lachine*); Berthe Potvin en 1946 signe de ses initiales la préface de *Trahison*, un roman publié sous le pseudonyme de Geneviève Francheville.

La préface nous amène à envisager les aspects institutionnels et les différents facteurs sociaux qui en déterminent l'usage. Nous avons tenté de donner quelques pistes à partir de l'observation d'un corpus limité dans le temps et dans l'espace. Pour compléter l'approche socio-historique, il faudrait encore étudier le statut social et professionnel des préfaciers, envisager leur position par rapport à la légitimité littéraire, analyser la fréquence de leurs interventions et les règles de cooptation qui régissent leur succession.

Une étude des figures de rhétorique les plus fréquentes dans les préfaces autographes ou allographes, comme l'euphémisme qui vise à atténuer les traits négatifs du livre, la double négation qui nous dit ce que l'auteur n'a pas voulu dire, sans oublier le refus de la préface qui est une autre modalité du genre liminaire, nous ouvrirait également des perspectives sur la dynamique interne du champ littéraire traversé par des tensions multiples, liées aux risques d'une réputation à acquérir ou à préserver et aux enjeux d'un pouvoir symbolique inséparable du rapport à la légitimité la plus grande.

C'est sans doute pour échapper à toutes ces contingences inhérentes au discours de la préface, que Jorge Luis Borges conçut un jour le projet d'écrire une série de prologues à des oeuvres qui n'existent pas. Ainsi débarrassée du devoir de parler d'un livre déjà fait, libérée de la mission de justifier après coup les hasards du texte, la préface est promue au statut d'un genre autonome. Ce projet repose sur l'oubli et le refoulement de la fonction relationnelle du discours liminaire qui joue un rôle stabilisateur dans le système littéraire. Comme nous avons tenté de le dire ici, la préface semble compenser les faiblesses, les lacunes de l'édition et de la réception en corrigeant les perspectives, en invalidant par avance les interventions de la censure, en identifiant l'auteur réel, etc. Lorsque ces fonctions sont assumées par d'autres instances médiatrices ou médiatiques, la préface disparaît. L'absence de préfaces dans les publications de romans québécois actuels vient en partie confirmer cette hypothèse.

I. Références

- Angers, Pierre, s.j. (1953), "La critique littéraire," *Association canadienne des bibliothèques de langue française*, texte des communications présentées au neuvième congrès annuel tenu à Montréal du 10 au 12 octobre 1953, A.C.B.F., 109-118.
- Bernier, Silvie (1987), *Le Discours parallèle: le livre littéraire illustré au Québec au 20^e siècle*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 389 p.
- Borges, Jorge Luis (1987), *Livre de préfaces*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, suivi de *Essai d'autobiographie*, traduit de l'anglais par Michel Seymour Tripier, coll. "Folio," Paris, Gallimard, 340 p.
- Derrida, Jacques (1972), "Hors livre, préfaces," *la Dissémination*, coll. "Tel Quel," Paris, Éditions du Seuil, 7-67.
- DOLQ, III (1982), *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec III, 1940 à 1959*, sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1252 p.
- Duchet, Claude (1975), "L'illusion historique: l'enseignement des préfaces (1815-1832)," *RHLF*, 75, 2-3 (mars-juin), 245-267.
- En collaboration (s.d.), "La Préface," *Initiation aux métiers de l'imprimerie*, Montréal, Ministère du Bien-être social et de la jeunesse, 115.
- Fournier, Jules (1965), "Comme préface," *Mon encrier*, introduction d'Adrien Thério, préface d'Olivar Asselin, coll. du Nénuphar, Montréal, Fides, 30-39.
- Genette, Gérard (1987), "L'instance préfacielle," *Seuils*, coll. "Poétique," Paris, Éditions du Seuil, 150-270.
- Gershman, Herbert S. et Kernan B. Whitworth, Jr. (1964), "Introduction," *Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e siècle*, coll. "Littérature," Paris, Julliard, 1964, 13-52.
- Gleize, Jean-Marie (1980), "Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif," *Littérature*, 39 (octobre), 12-16.
- Grivel, Charles (1973), "Les programmiques de couverture du texte romanesque," *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie, volume complémentaire*, Amstelveen, Hoekstra Offset, p. 239 et suivantes.
- Groulx, Lionel [Aloné de Lestres] (1922), *l'Appel de la race*, 2^e édition, préface de l'auteur, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 279 p.
- Idt, Geneviève (1977), "Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes," *Littérature*, 27 (octobre), 65-74.
- Michon, Jacques (1979), *Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960*, études présentées et rassemblées par J. Michon, "Cahiers des études littéraires et culturelles" no 3, Université de Sherbrooke, 109 p. Repris en partie dans *le Québécois et sa littérature*, sous la direction de René Dionne, Sherbrooke/Paris, Naaman/ACCT, 1984, 99-116.
- . (1981), "Fonctions et historicité des formes romanesques," *Études littéraires*, 14, 1 (avril), 61-79.
- . (1986a), "La réception de l'oeuvre de Nelligan, 1904-1950," *Problems of Literary Reception/Problèmes de réception littéraire*, Proceedings of a Conference organized

- by the Research Institute for Comparative Literature, October 16-18, 1986, E.D. Blodgett and A.G. Purdy, eds, Université d'Alberta, 1988, 77-92.
- . (1986b), "Modernité et approche objective de la littérature," *Histoire littéraire, théories, méthodes, pratiques*, sous la direction de Clément Moisan, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 137-145.
- . (1987), "Croissance et crise de l'édition littéraire au Québec (1940-1959)," *Littérature*, 66 (mai), 115-126.
- Mitterand, Henri (1975), "La préface et ses lois: avant-propos romantiques," *le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, 21-34. [Paru d'abord sous le titre de "Le discours préfaciel," dans *la Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens, Hakkert & Co, 3-13.]
- Reuter, Yves (1981), "L'objet livre," *Pratiques*, p. 111.
- Robert, Lucie (1987), *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 272 p. ("Vie des lettres québécoises," 28.)
- Rousseau, Guildo (1970), "Introduction," *Préfaces des romans québécois du XIX^e siècle*, recueillies et présentées par G. Rousseau, préface de David M. Hayne, Sherbrooke, Éditions Cosmos, 11-20.
- Schaeffer, Jean-Marie (1987), "Note sur la préface philosophique," *Poétique*, 69 (février), 35-44.

II. Corpus des préfaces

Voici le corpus des cent quatorze préfaces aux romans, contes, nouvelles et recueils de poèmes publiés au Québec de 1940 à 1959. Dans les volumes qui contiennent plus d'une préface (ou avant-propos), nous avons retenu d'abord la préface hétérographe. On ne trouvera ici que les titres publiés en première édition. Nous avons écarté les préfaces des oeuvres rééditées, des anthologies, des morceaux choisis et des traductions. Nous n'avons pas tenu compte des oeuvres québécoises publiées à l'étranger. L'astérisque indique les titres que nous n'avons pu décrire livre en main.

- Arsenault, Guy, "Avant-propos," Arsenault, Guy, *Eau, la montagne et le loup, petite cosmologie de mes haines*, trois bois gravés de Leroux, Jannine, Montréal, Goglin, 1959, 98 p.
- Baillargeon, Pierre, "Préface," Baillargeon, Pierre, *Les médisances de Claude Perrin*, Montréal, Lucien Parizeau, 1945, 197 p.
- Barbeau, Marius, "Avant-propos," Barbeau, Marius, *L'arbre des rêves*, Montréal, Lumen, 1947, 189 p.
- Barbeau, Victor, "Préface," En collaboration, *Poésie*, Montréal, Cahiers de l'Acad. Can.-française no 1, 1956, 155 p.
- *Bégin, Émile, "Préface," Boivin-Vaillancourt, *De l'aube au couchant*, poésies, Québec, s.é., 1950, 154 p.
- Benoit, Pierre, "Avant-propos," Benoit, Pierre, *Martine Juillet, fille du roi*, Montréal, Fides, 1945, 322 p.
- Berthos, Jean, "Prologue," Berthos, Jean, *Eutopia, le monde qu'on attend . . .*, Lévis, Le Quotidien, Ltée, 1944, 436 p.

- Boiteau, Georges, "Préface," Boiteau, Georges, *En marchant vers le Nord*, Québec, Tonti, 1948, 62 p.
- Boulizon, Guy, "Préface," Andrinet, Paul, *Méodies sur cordes libres*, Montréal, l'Atelier, 1950, 79 p.
- *Boulizon, Guy, "Préface," MacCubbin, Marjorie, *J'ai à vous parler . . .*, Montréal, s.é., 1952, 86 p.
- Boulizon, Guy, "Préface," Plante, Gérard, *Essais poétiques*, Montréal, Beauchemin, 1959, 62 p.
- Brien, Roger, "Avant-propos," Brien, Roger, *Cythère*, poèmes, Hull, l'Éclair, 1946, 253 p.
- Brien, Roger, "Préface," Harpe, Charles-E., *Le jongleur aux étoiles*, contes et poèmes, Montmagny, Marquis, 1946, 187 p.
- Brien, Roger, "Préface," Pallascio-Morin, Ernest, *Marie, mon amour*, Québec, Inst. Litt. du Québec, 1954, 161 p.
- B.P. [Berthe Potvin], "Préface," Francheville, Geneviève, *Trahison*, roman, Montréal, s.é., 1946, 203 p.
- Carrier, Roch, "Préface," Carrier, Roch, *Cherche tes mots, cherche tes pas*, Montréal, Nocturne, 1958, 28 p.
- Chabot, Cécile, "Préface," Trudeau, Claude-Bernard, *Ciels nouveaux*, poèmes, douze dessins originaux de l'auteur, Montréal, Diamant, 1948, 102 p.
- Char, René, "Avant-propos," Pilon, Jean-Guy, *Les cloîtres de l'été*, maquette de couv. de Carle, Gilles, Montréal, Hexagone, 1954, 30 p.
- Cocteau, Jean, "Introduction," Mercier-Gouin, Ollivier, *Poèmes et chansons*, avec deux dessins de Cocteau, Jean, Montréal, Beauchemin, 1957, 62 p.
- Cousineau, Albert, csc, "Témoignage," Grégoire-Coupal, Marie-A., *Le batelier du Gange*, Avant-propos de l'auteur, Montréal, Fides, 1953, 172 p.
- *Croidys, Pierre, "Préface," Des Planches, Désiré, *L'hymne de la création*, Pointe-aux-Trembles, L'Écho de St-François, 1946, 187 p.
- *Daniel-Rops, "Préface," O'Donoughue, Marguerite, *Secret désir*, contes vrais pour grande personne, Montréal, Fides, 1955, 188 p.
- Desilets, Alphonse, "Préface," Boiteau, Georges, *Essor vers l'azur*, poèmes, Ottawa-Montréal, Lévrier, 1946, 125 p.
- Desilets, Alphonse, "Préface," Boudreau, Eddy, *Vers le triomphe*, prose et poèmes, Québec, l'Auteur, 1950, 97 p.
- Deslauriers, Augustin, o.p., "Préface," Mabit, Jacqueline, *La fin de la joie*, roman, Montréal, Lucien Parizeau, 1945, 226 p.
- Dion-Lévesque, Rosaire, "Préface," Dantin, Louis, *Les enfances de Fanny*, Montréal, Chantecler, 1951, 286 p.
- Dubé, Marcel, "Préface," En collaboration, *15 poètes 55 poèmes*, Montréal, Cascade, 1955, 94 p.
- Ducault, Rivein, [Préface], Carrette, Jean-Marie, *Zirska, immigrante inconnue*, Montréal, Serge Brousseau, 1947, XV-333 p.
- Dufresne, Jean, "Préface," Pallascio-Morin, Ernest, *Brentwick*, roman, s.l., l'Auteur, 1940, 193 p.

- Duhamel, Roger, "Préface," En collaboration, *Veilloches*. Présentation d'Yves Dubé, couverture de Gervais, Guy, Montréal, Cascade, 1956, 92 p.
- Dupuis, Armande, "Avant-propos," Dupuis, Armande, *Méditations*, poèmes, s.l., s.é., 1956, 94 p.
- Emmanuel, Pierre, "Présentation," Hébert, Anne, *Le tombeau des rois*, poèmes, Québec, Inst. Litt. du Québec, 1953, 76 p.
- Ferland, Réal, "Note de l'auteur," Ferland, Réal, *Carrousel*, Montréal, Nocturne, 1959, 37 p.
- Filteau, Gérard, "Préface," En collaboration, *L'Orbite de leur terre*, poèmes, couverture de Dufresne, Alban, Shawinigan, des Rapides, 1958, 156 p.
- Forget, Mgr et Frère Adrien, "Lettres," Boucher, Gédéon, *Gazouillis*, précédé d'un avis "Au lecteur," fusains de Jolicoeur, Roland, St-Jean-Mtl, Richelieu-Beauchemin, 1940, 158 p.
- Gervais, Albert, "Préface," Gervais, Albert, *Au soleil de minuit*, s.l., Éd. des Sept, 1946, 151 p.
- Gosselin, Mgr P.-E., "Préface," Boisseau, Albertine, *Chants d'automne*, poésies, s.l., André Gauvin Enr., 1957, 118 p.
- Goyette, Mgr. A.-E. [Esdras du Terroir], "Préface," Desgagné, Paul-Émile, *Grand'mère*, huit ill. de Desgagné, Paul-Émile, Sherbrooke, s.é., 1945, 146 p.
- Grandbois, Alain, "Préface," Garneau, Sylvain, *Objets trouvés*, couverture de Garneau, Pierre, Montréal, Malte, 1951, 93 p.
- Grandbois, Alain, "Avant-propos," La Ferrière, Philippe, *Philtres et Poisons*, illustrations de l'auteur, Montréal, Cerbère, 1954, 166 p.
- *Grandmont, Eloi de, "Préface," Deyglun, Serge, *Né en trompette*, couverture de Hudon, Normand, Montréal, Malte, 1950, 62 p.
- *Gravel, Pierre, "Préface," Gingras, abbé J.-A., *Jours de parole*, Beauceville, l'Éclaireur, 1942.
- Gravel, Pierre, "Préface," Dostie, Émilienne et Yvonne Levasseur, *En quête d'espace et d'oubli*, précédé d'un "Avis" au lecteur, Québec, Forum, 1947, 194 p.
- Grignon, Claude-Henri, "Préface," Dagenais, Pierre, *Contes de la pluie et du beau temps*, caricature de Lapalme, Robert, Montréal, CLF, 1953, 207 p.
- Groulx, Lionel, "Préface," Beaupray, Charles-Henri, *Les beaux-jours viendront*, seize gravures de Langlois, Ls-Philippe, Québec, Presses sociales, 1941, 240 p.
- Guèvremont, Germaine, "Préface," En collaboration, *Étranges domaines*, couverture de Gervais, Guy, Montréal, Cascade, 1957, 45 p.
- Harvey, Jean-Charles, "Préface," Harvey, Jean-Charles, *La fille du silence*, Montréal, Orphée, 1958, 12 p.
- Hébert, Casimir, "Préface," Hébert, Casimir, *La fête éternelle*, poème divin en trois audiences, Montréal, Edouard Garand, 1945, 139 p.
- *Houle, Léopold, "Préface," Boulizon, Guy, *Les Mille et une nuits*, fées radiophoniques, ill. de Carpentier, Janine, Montréal, Fides, 1946, 249 p.
- *Lacasse, Arthur, "Préface," Marie-Rollande, soeur, *Jonchée d'automne*, Lachine, Procure des Soeurs de Ste-Anne, 1946.
- Lacasse, L'abbé Arthur, "Préface," Harpe, Charles-E., *Les oiseaux dans la brume*, poèmes, Montmagny, Marquis, 1948, 165 p.

- Lacourcière, Luc, "Préface," Barbeau, Marius, *Le rêve de Kamalmouk*. Avant-propos de l'auteur, dessin à l'encre de Melvin, Grace, Montréal, Fides, 1948, 231 p.
- Ladurantaye, Michel, "D'abord un mot...", MacCubbin, Marjorie, *Coups de dés*, Montréal, s.é., 1954, 77 p.
- Lafortune, Mgr Albini, "Lettre Préface," Brien, Roger, *Chemin de croix à trois*, poèmes, Nicolet, Centre Marial Canadien, 1947, 115 p.
- Lalonde, Michèle, "Préface," Lalonde, Michèle, *Songe de la fiancée détruite*, poème polyphonique, Montréal, Orphée, 1958, 46 p.
- Lamarche, Antonin, "Préface," Vac, Bertrand, *Deux portes . . . une adresse*, roman, Montréal, CLF, 1952, 240 p.
- Lamarche, Antonin, "Préface," Aubier, Michel, *Au grand soleil de l'avenir*, poèmes, Montréal, Beauchemin, 1958, 78 p.
- *Lambert, Marcel, "Préface," Larouche, Georges, *Élans d'amour*, Jonquière, Réveil, 1951, 99 p.
- Lambert, Marcel, "Préface," Larouche, Georges, *Val-Menaud*, Beauceville, s.é., 1952, 220 p.
- Landry, Napoléon, "Préface," Landry, Napoléon P., *Poèmes acadiens*, Montréal, Fides, 1955, 143 p.
- Landry, Napoléon P., "Hommage," Landry, Napoléon P., *Poèmes de mon pays*, Ste-Marie, N.B., l'Auteur, 1949, 163 p.
- Langevin, Raymond, "Préface," En collaboration, *Souliers de laine*, poèmes, dessins de René, Louise, Trois-Rivières, des Rapides, 1959, 92 p.
- Langlois, Mgr J.-A., "Préface," Poirier, J.-D., *Hymne à la vie*, Montréal, la Pensée canadienne, 1944, 108 p.
- Lanteigne, François M., "Avant-propos," Lanteigne, François-Moïse, *Lyre d'Acadie*, photos [non signées], s.l., s.é., 1951, 138 p.
- Lapierre, Eugène, "Préface," Keller-Wolff, Gustave, *La revanche du destin*, roman international, Montréal, Éd. Saint-Laurent, 1943, 239 p.
- Lapointe, Gâtien, "Le poète...", Lapointe, Gâtien, *Otages de la joie*, Montréal, de Muy, 1955, 44 p.
- Larouche, Georges, "Préface," Larouche, Georges, *La voie saguenayenne ou le chemin de la délivrance*, Jonquière, Réveil, 1949, 155 p.
- Lasnier, Rina, "Avant-dire," Lasnier, Rina, *Le chant de la montée*, lettrines, Montréal, Beauchemin, 1947, 122 p.
- Le Guet, Armand, "Préface," Chartrand, Jean-Jacques, *Le solitaire du boulevard Gouin*, roman, Montréal, Lévrier, 1953, 234 p.
- Leclerc, Gilles, "Préface," Châtillon, Pierre [Paul Mercure], *Les cris*, poèmes, couverture de Garceau, Jean-Louis, Montréal, l'Aube, 1957, 62 p.
- Leclerc, Gilles, "Préface," Leclerc, Gilles, *La chair abolie*, poèmes, Montréal, l'Aube, 1957, 63 p.
- *Legault, Émile, "Préface," Dor, Georges, *La mémoire innocente*, poésies, suivi de *Lettres à une malade...*, Montréal, l'Aube, 1956, 60 p.
- *Legault, Émile, "Préface," Desjardins-Versailles, *L'ombre de Dieu*, dessins de Versailles, Marie, Montréal, l'Atelier, 1958, 91 p.

- *Lemieux, Ernest, "Préface," Rémi, frère, *Fleurs sacerdotales*, Sainte-Foy, s.é., 1947, 135 p.
- Lemieux, Ernest, "Préface," Rémi, frère, *Gerbe de louanges à Marie*, Sainte-Foy, s.é., 1951, 200 p.
- Lockquell, Clément, "Préface," Dumont, Fernand, *L'ange du matin*, suivi de *Conscience du poème*, hors-texte de Carrier, Louise, Montréal, Malte, 1952, 79 p.
- Loiselle, Alphonse, "Préface," Narrache, Jean, *Bonjour les gars!*, Montréal, Fernand Pilon, 1948, 202 p.
- Lys, Paul de, "Appréciation," Pion, J.-Wilfrid, *Ce que peut l'amour*, roman de mœurs canadiennes, Montréal, l'Auteur, 1943, 345 p.
- *Madeleine, "Préface," France [Pseud. de Mme Edmond Brégent, née Elise Forté] *En attendant chez le docteur*, Montréal, Thérien, 1940, 182 p.
- Maglione, Cardinal, "Lettre," Lacasse, abbé Arthur, *L'heure du souvenir*, Québec, s.é., 1945, 242 p.
- Magnan, Jean-Charles, "Notes préliminaires," Laferrière, Cécile, *Carole au pays des mornes*, roman, avant-propos de l'auteur, photos de l'auteur et de J.-C. Magnan, Montréal, Chez l'Auteur, 1957, 135 p.
- *Marceau, Claude, "Préface," Savard, Raymond, *La nuit des songes*, Montréal, s.é., 1953, 76 p.
- Marceau, Claude, "Introduction," Savard, Raymond, *Reflets*, poèmes, couv. de Marceau, Claude, Montréal, Nocturne, 1957, 72 p.
- Marchand, Clément, "Préface," Piché, Alphonse, *Ballades de la petite extrace*, dessins de Piché, Aline, Montréal, Fernand Pilon, 1946, 99 p.
- Mariamour, J.-H., "Préface," Mariamour, Jean-Hubert, *Fleurs d'ombre et paillettes d'écumes*, Laprairie, Sem. des Saints-Apôtres, 1954, 184 p.
- *Masson, V.M., "Préface," Bourcier, Charlemagne, *Malgré tout . . . tant aimée*, récit de vie sanatoriale, Montréal, l'Auteur, 1955, 304 p.
- Mauffette, Guy, "Préface," Cailloux, André, *Fredons et couplets*, dessins de Back, Fred, Montréal, Beauchemin, 1958, 80 p.
- Maurois, André, "Préface," Choquette, Robert, *Les Velder*, roman, Montréal, Bernard Valiquette, 1941, 190 p.
- Mélançon, Claude, "Préface," Oigny, Odette, *Le cheval d'or, histoire d'un palomino canadien...*, Montréal, Fides, 1950, 135 p.
- Millicent, "Préface," Millicent [Amélie Leclerc], *Flots d'encens*, s.l., s.é., 1948, 149 p.
- Parent, R.D. et Paul de Lys, "Préface," Pion, J.-Wilfrid, *Un bel amour*, roman de mœurs canadiennes, Montréal, l'Auteur, 1944, 311 p.
- Pelletier, Georgette, "Au Lecteur," Pelletier, Georgette, *Plaisirs d'amour*, poèmes, Montréal, Nocturne, 1957, 60 p.
- Pelletier, Gérard, "Découverte," Clément, Béatrice, *Quel beau pays!*, récit, dessins de Dorion, Pierre, Montréal, Centre familial, 1948, 215 p.
- Peloquin, Hector, "Préface," Peloquin, Hector, *Sois toujours bonne pour ta mère*, roman canadien, Ville-Marie, s.é., 1950, 184 p.
- Perrault, Camille, "Préface," Bousquet, Jean, *Le diable apparaît à Saint-Tristan*, Montréal, Lévrier, 1952, 87 p.
- Perrin, Julien, "Préface," Poirier, J.-D., *Paroles de paix*, Montréal, s.é., 1942, 123 p.

- Pilon, Jean-Guy, "Avant-dire," Gervais, Guy, *Le froid et le fer*, couverture de Gervais, Guy, Montréal, Cascade, 1957, 28 p.
- Poirier, J.-D., "Aux lecteurs...", Poirier, J.-D., *La vie est belle*, gais refrains, Montréal, la Pensée canadienne, 1948, 109 p.
- *Poisson, Louis-Philippe, "Préface," Morency, Jacques, *Vive la canadienne*, roman, Trois-Rivières, Robert et Robert Enrg., 1942, 117 p.
- Potvin, Damase, "Préface," Laurin, Fl., *Erres boréales*, s.l., s.é., 1944, 221 p.
- Puech, Léonard, "Préface," Pallascio-Morin, Ernest, *Jésus passait*. Images de la vie de Jésus, Ottawa-Montréal, Lévrier, 1945, 240 p.
- Richard, L.A., "Lettre Préface," Larivière, Jules, *Les contes de la nature*, ill. de Larivière, André, Montréal, Bernard Valiquette, 1942, 198 p.
- Robert, P., ofm, "Lettre-préface," Charland-Ostiguy, Ella, *Au fil du temps*, poèmes, Québec, Revue eucharistique, 1949, 147 p.
- Robillard, Hyacinthe, "Á Carmen Lavoie...", Lavoie, Carmen, *Saisons de bohèmes*, poèmes, Québec, Caritas et Lib. Universelle, 1954, 122 p.
- *Rolland, Roger, "Préface," Constantineau, Gilles, *La pêche très verte*, cinq lavis de Hudon, Normand, s.l., s.é., 1954, 33 p.
- Savard, Félix-Antoine, "Préface," Legendre, Paul, *Fête au village*, récits. Prologue de l'auteur, Québec, Inst.Litt. du Québec, 1953, 203 p.
- Sylvia, Marie, "Préface," Sylvia, Marie, *Reflets d'opale*, Montréal, s.é., 1945, 219 p.
- Tessier, Albert, "Un mot d'introduction," Larkin, Sarah, *Dimo et autres histoires de bêtes*, Trois-Rivières, Bien Public, 1940, 109 p.
- Tessier, Albert, "Lettre," Sylvain, *Le long de la route*, dessins de Duguay, Rodolphe, Montréal, Fides, 1946, 150 p.
- Thibault, François, prêtre, "En guise de préface," Campagna, Dominique, *Mes poèmes*, extrait d'une lettre d'Estelle Mauffette adressée à la maman de l'auteur, photos de RIC, Bonaventure, Chez l'auteur, 1949, 64 p. (2^e édition, 1950)
- Thivierge, Richard, "Préface," Langlais-Campagna, Alberte, *Petits poèmes domestiques*, trente-six photos h.-t. de Ric, Montréal, Fides/L'Institut familial, 1942, 219 p.
- *Tremblay, Victor, "Préface," Lessard, A. et Boivin, A.J., *Tableaux d'autrefois*, illustrations de Chicoine, Berthe, Québec, Le Soleil, 1944, 45 p.
- Vadeboncoeur, Pierre, "L'art et la mort," Dubuc, Pierre-Carl, *Jazz vers l'infini*, huit dessins inédits de Filion, Gabriel, Montréal, Pascal, 1944, 93 p.
- Vinet, J.B., "Préface," Gingras, Joseph, *Fidélité*, poèmes, introduction de Théophile Bertrand, Montréal, Égide Gingras, 1958, 94 p.

Appendice

TABLEAU
 Récits d'imagination et recueils de poèmes publiés
 au Canada français en première édition de 1940 à 1959

GENRES	1940-49	1950-59	TOTAL
RÉCITS			
- production globale	350	315	665
- récits avec préface	28	13	41
- pourcentage des préfaces	8	4	6
POÉSIE			
- production globale	124	209	333
- recueils avec préface	27	46	73
- pourcentage des préfaces	22	22	22
TOTAL			
- production globale	474	525	998
- livres avec préface	55	59	114
- pourcentage des préfaces	12	11	11

Source : J. Michon, "Bibliographie du récit et de la poésie," d'après les données du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec, Université de Sherbrooke, 1987.

FRANK DAVEY

Reading upon Reading: The Preface in English-Canadian Literary Criticism

Preface

The essays and articles which form this collection were written in Montreal and published in various Canadian (and some American) magazines in the course of the last twenty-five years. The span of time in our literary history which this material covers has been remarkable not only for the general growth and variety of critical responses which we have witnessed, but also for the fact that the literature of Canada has settled into something akin to that maturity which comes, simply, with growing up. Growing up in ideas: growing up in the knowledge of itself; growing up in its expression of that experience which has to be accepted as being distinctly of this country. With that process the author of these pieces has been closely associated, since he has stood squarely in the middle of the ebb and swirl of writing and criticism of our mid-century years. (Gnarowski, vii)

So Michael Gnarowski begins his preface to Louis Dudek's *Selected Essays* and, unwittingly, the readings of this paper. His rhetoric invites¹ the

- 1 My model of meaning-production in this paper is, in rough outline, an author who writes a text, a text that 'offers,' 'provides,' or 'invites' various positions and significations, and a reader who chooses, contributes to, and reflects upon the positions and meanings offered. The role of criticism here is to assist reflective *critical* reading, a reading which does not simply consume the meanings made available by the text but identifies the discourses they belong to, the ideologies they endorse, the interests they serve. Thus here Gnarowski 'begins' his preface, but it is his rhetoric which 'invites' a reader position, and a reader who may choose whether or not to accept the unitary Canadian position invited. Like most contemporary theories of reading, this model is not unproblematical. The metaphors that result from the shifting of the responsibility for many textual operations from the author to the text ('invites,' 'offers,' 'provides') construct an unfortunate anthropomorphizing of the text that nevertheless to me seems preferable to the attributions of intentionality that might otherwise be made. This anthropomorphizing should perhaps be read as an assertion of the intertextual (and thus political) nature of discourse, as an assertion that the critic's words are written as much by the conventions and positions culturally and linguistically available to her as by demonstrably conscious

Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires
Towards a History of the Literary Institution in Canada: 3rd Conference
ISBN-0-921490-03-8/127/\$02.00

©University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature

positioning of Canadian readers as the sole viewpoint of his sentences (through the alternation of "our" and "its" as pronouns for Canada) and Dudek's essays as part of a positive but inconsistent lexical cluster.

Gnarowski's relatively open move to have his readers define themselves as exclusively 'Canadian' is one of the commonest moves in the 107 prefaces² to critical books on Canadian literature I read and questioned for this paper. It is most frequent in prefaces to books that have argued overviews to Canadian writing, including those by Brown, Moss, Matthews, Thomas, Jones, Atwood, Sutherland, Harrison, and Marshall, and to anthologies of critical essays such as Woodcock's *Poets and Critics* or Mandel's *Contexts of Canadian Criticism*. It is made occasionally even in prefaces that mostly seem to address a nationally unspecified readership, like those of Dennis Duffy's *Gardens, Covenants, Exiles*, Miriam Waddington's *A.M. Klein*, Shirley Neuman and Smaro Kamboureli's feminist anthology *A/Mazing Space*, Sandra Djwa's *E.J. Pratt*, Paul Hjartarson's F.P. Grove anthology *A Stranger to My Time*, or my own *From There to Here*, as if such a definition were somehow necessarily inscribed within the practice of Canadian criticism. Its effect is much more than to attempt to incorporate a specific class of readers, Canadians, into the syntax of the preface; in placing every Canadian reader into a single set of syntactic frames (those of a first-person plural pronoun with the antecedent 'Canadian'), it attributes to these readers consistency and uniformity. It also aggressively excludes non-Canadians from those addressed by the text and carries often the implication that non-Canadian readers would find little to engage them in Canadian writing. It occurs in 34 of the prefaces I encountered, including 14 of 20 prefaces to critical overviews.

'intention.' The model also inadequately distinguishes between what is encoded *in* a text and what a reader brings to it from the 'preface' of his or her own sex, class, region, nation, personal history, etc. That is, specific signifiers produce different meanings when read from different perspectives. A statement such as "the text invites" indicates a reading made by a specific reader; its utility as an account of significations *in* the text can only be tested by being found plausible to numbers of similarly experienced readers--thus the large number of quotations in this paper, offered to its audience for testing by their own reading.

- 2 "Preface" here is used generically to denote texts variously entitled 'introduction,' 'preface' and 'foreword.' Canadian critics appear to use these terms interchangeably, except when a book begins with two such texts, in which cases the first, usually a non-authorial text that addresses the production context of the book (its position in a series, the publisher's choice of its author or editor) is the "preface" and the second, usually an authorial comment on the text to follow, is the "introduction."

Gnarowski's rhetoric also works to valorize not the essays that follow but their author. It attempts this not by attaching various semes of praise directly to "Louis Dudek," but by placing the name within a context they appear to govern. This context is presented in inflated terms: its duration is not a 'period' but a "span of time"; its focus is not "Canadian experience" but "that experience which has to be accepted as distinctly of this country." The words "growth" and "growing" are repeated five times, the latter as the headword in an anaphoric series of participial phrases that constitute the incomplete third sentence. The text claims that Dudek "has been closely associated" with this accumulating fertility; he not only was there but "stood squarely in the middle of the ebb and swirl." The contrast posited here between 'standing' and 'swirling' implies some importance to the 'standing' image; "squarely" connotes boldness, vigour, perhaps even heroism. It is also apparently important that Dudek stood in the "middle" and not to one side or off-centre; he and his work are thus implicitly major, central. Both the "stood squarely" and "ebb and swirl" phrases appear to contradict the image of growth posited by the text earlier. The new metaphors suggest that Dudek and his work are now a fixed stable point within a "swirl" of confusing ephemera. By the end of the passage Dudek has been associated with both growth and stasis, and the text has managed to appear to endorse both growth and resistance to growth.

Signal Contributions

Like the abrupt shift from third-person to first-person plural pronoun, various rhetorical techniques of valorization are common in prefaces to Canadian criticism. Sometimes the preface attempts to associate the text that follows with positive qualities of its subject, as does the opening of Judith Skelton Grant's preface to her study of Robertson Davies. "Distinguished at every stage of his career, Robertson Davies has, satisfyingly, produced his best work last. Beginning with signal contributions to Canadian drama and an outstanding editorship of the *Peterborough Examiner*, he has risen to new heights with his six novels...." (7). Nearly every strongly stressed syllable in the opening two sentences occurs in a word or catch-phrase of praise. Jeffrey Heath prefaces the first volume of his *Profiles in Canadian Literature* essays with various metaphors of energy and wealth: Canadian writers "are finding a rich summer voice... an exuberant anthem of critical response," an "invigorating new climate... mingled currents of creativity... ever-increasing harvest of information."

In introducing her monograph on Margaret Laurence, Clara Thomas attaches the words "affirming," "intensity" and "gusto" to Laurence, plus

fertility-invoking phrases like "the deepest well of her creative vision" and "the present harvest" of her writing (9-10). Avoiding deep wells but not a lexis of energetic optimism, Robert Kroetsch prefaces the essay collection *Gaining Ground* with phrases like "intellectual energy," "stimulating... scholarship," "the sprawling and exciting and dangerous ground that is Canadian literature" (8). Similarly Jack David, in introducing *Brave New Wave*, an anthology of essays on Canadian poets of the 1960s, announces "Not only did these new poets arise [like the morning sun, presumably], they grew and flourished amidst an astonishing array of presses, magazines, CanLit courses, government support, and critical attention" (9). In Gnarowski, Heath, Thomas, Kroetsch and David the diction acts to position the critical text in what I'm tempted to call the fall fair image of Canadian literature — astonishing harvest, exciting growth, flourishing energy, stimulating maturity. The image recalls the 'sturdy farm boy' metaphor for Canada that F.R. Scott mocked some 40 years ago in "Ode to a Politician."

More Good News

Prefaces that lack hyperbolic diction may still present the Canadian critical text as a bearer of glad tidings. Ronald Sutherland concludes his introduction to *The New Hero* by announcing "a new confidence and a new image" and a rather curious "future ... of older, deeper, and greater mysteries" (xv). D.G. Jones concludes his introduction to *Butterfly on Rock* by proclaiming the "vitality of Canadian literature in both languages" and by characterizing this vitality in such terms as "growing conviction," "excitement," and "new birth" (11-12). Joan Hind-Smith in the final lines of the preface to her *Three Voices* becomes lyrical in her optimism: "While it is true that we are troubled within," she writes:

and the world weeps and stamps outside the door, it may be that we are living through a rare moment. I keep the hope that with these three voices — the compassion of Margaret Laurence, the artistry of Gabrielle Roy and the stubborn originality of Frederick Philip Grove — we have proof that we have begun. We are at the day's morning (x).

What inner troubles, the weeping of the world, or compassion or stubbornness have to do with literary texts here may be obscure, but Hind-Smith's diction of the heart, and her assurance to the reader that she herself is valiantly keeping the national hope or flame, at the very least imply the presence of heart-warming events. The good news of Hind-Smith, Jones and Sutherland, of course, is cultural 'good news' — what Jones calls "the recovery ... and re-creation of our cultural vision," (11) and which Sutherland

hopes will "transcend the barriers of language and ethnic culture" (xv). The first-person plural pronoun in the case of all three marks their cultural vision as unitary and centralist. That is, not every Canadian may share Sutherland's hope to have language and ethnic culture "transcended."

Feminist Authority

...subversive stories seem to characterize female texts. I believe it to be their dominating characteristic. When read from an enlightened point of view, such subversion ... often reveals a story that dramatizes the authority of female characters. Indeed, such revised readings have far-reaching results. As Booth and Kilodny make clear, they force the questioning of established canons; more dramatically they suggest changes in literary definitions of realism itself (Irvine, 5-6).

"I believe," "dominating," "enlightened," "reveals," "authority," "Indeed," "far-reaching," "make clear," "dramatically": the good news of some recent feminist prefaces comes from an ideological position markedly different from the nationalist, but can use similar rhetorical strategies. "What's feminism now in the age of ultracapitalism? What's the relationship of feminist critique to the much celebrated and perfectly cachet world of postmodernism?" (5) begins the preface of Marilouise and Arthur Kroker to their anthology *Feminism Now* (5). Its syntax effectively equates 'ultracapitalism' and 'postmodernism' as suspect terms for which 'feminism' can serve as an alternative. "Everything is being blasted apart by the mediascape. The violent advertising machine gives us a whole schizophrenic world of electric women for a culture whose dominant mode of social cohesion is the shopping mall," it continues. The tone is the breathlessly hyperbolic one of the 'mediascape' the text claims to be "blasted apart" by; forming neologisms by borrowing from advertising discourse power-implicating '-fixes' such as 'ultra' and 'scape,' it makes with only a hint of irony similar idealist assumptions of completeness and unity — "Everything," "perfectly cachet," "whole schizophrenic world." Later it will place in front of the texts it introduces idealizing terms like "real promise," "captures perfectly," "brilliant depiction," "radical promise" "truly ... radical," "universal politics." The preface here seems less frame than frontman, with text offered as 'ultrachic' commodity and reader assumed as the "shopping mall" consumer.

No Doubt

There is no doubt that some of these numerous essays are the products of academic careerism or scholarly modishness rather than of genuine critical insight, but among

them are also some excellently perceptive studies. (G. Woodcock, *A Place to Stand On*, 11)³

In the numerous prefaces of George Woodcock the prefaced text is framed by an optimism that assumes order, an optimism marked by a calm authoritativeness of tone and the invocation of various critical 'truisms.' Woodcock's prefaces are grounded on appeals to the institutional stability and transcendent nature of literary judgement. In his preface to *The Canadian Novel in the Twentieth Century* he opens by announcing the maturing of "the art of criticism" in Canada, an announcement he says he makes "in proper form" (vii). He continues with a discussion of the problem of lasting value in criticism, anchoring this discussion on such phrases as the "writer of genius," "philosophic objectivity," "immediacy of perception," "bad books," "the unprintable," "the test of... time," "the most significant Canadian fiction writers," "the emergent tradition of Canadian criticism," as if these were unproblematic and uncontentious terms (vii-xi). Woodcock presents concepts which have been historically and ideologically defined and redefined by every literary generation — the function of criticism, the nature of literary significance — as if they were timeless unities. He employs phrases such as "objectivity," "tradition" and "the test of time" as if tradition and time were indeed impersonal forces, and not ones that operate through political institutions such as universities, literary magazines, academic conferences, award-giving juries, and anthologists like George Woodcock. Woodcock's invocation of such idealist conceptions allows his prefaces to assume confidence and authority, and to frame the texts that follow both within this authority and within large general statements. "In poetry it is the intelligence that shapes the gifts of intuition, in criticism it is intuition that illuminates the action of intelligence," he writes in his preface to *Poets and Critics*. "Where poets are critics, criticism can never be a mere academic exercise or a routine of higher journalism" (x). Although such statements have little explicit meaning, they carry large implication; idealist terms like 'the intelligence' and 'intuition' assume that human performance can be objectively factored into discrete generic abilities, and that language, as a precise referential instrument, can 'stand for' these; 'gift' and 'action' assume the neo-classical understandings of creativity as externally caused, and intellect as internal and volitional; the syntactic balance of the statements, together with the idealist force of 'never' and 'mere,' further contribute toward an 'all-is-being-looked-after' tone of stability and equipoise.

3 He is referring not to the essays of the anthology but to those from which some have been chosen.

Making Clear

Idealist understandings of language are implied in many of the prefaces I read for this paper, including many of those arguing nationalist or feminist positions, by their use of scientific and visual metaphors for the relationships between critical and literary texts or between literary texts and experience. Here is Lorraine McMullen's introduction to her anthology *Twentieth-Century Essays on Confederation Literature*:

The twentieth-century essays in this collection *demonstrate* a variety of approaches which have been made to the period ... A.G. Bailey *looks at* literature from the *point of view* of the cultural historian; Claude Bissell and F.W. Watt *demonstrate* the importance of research into periodicals and newspapers...; William Magee and Elizabeth Waterston *investigate* some of the less obvious influences on Canadian fiction. James Polk directs attention to ... the animal story and *demonstrates* that it is part of the mainstream of Canadian literature ... D.C. Scott and Pelham Edgar *represent* early twentieth-century *views*; Scott *looks back at* ... the nineties from the *point of view* of one directly involved ... A.J.M. Smith *reflects* the qualified praise which, in the 1940's, followed twenty-five years of largely ignoring earlier Canadian writing; John Ower *represents* recent interest in modernist techniques and concerns.... (8, my italics).

Such a vocabulary of demonstration and investigation, of reflection, looking, and representation, implies that criticism does not participate in the construction of what it discusses but confronts unchanging and completed pre-existing phenomena. Thus Sherrill Grace states in her preface to *Violent Duality*: "the present book should be a mirror that reflects, with some clarity and accuracy, Margaret Atwood's work" (xiii). The critical text here is potentially a transparent medium, one which can, as D.G. Jones writes in his introduction to *Butterfly on Rock*, "reveal essential features of both individual writers and the literature generally" (4), or as Douglas Daymond and Leslie Monkman write in prefacing their *Towards a Canadian Literature*, "reveal ... changing concerns" (1). At times the text's powers of 'revelation' can become overtly theological, as when Geraldine Anthony remarks of J. Stewart Reaney's monograph on James Reaney, "the author has captured his father's spirit" (vi).

In McMullen's introduction an interesting slippage occurs in her use of these metaphors to account for both her activity and that of her critics. Her anthology, she writes, "demonstrates" a variety of critical approaches; James Polk's essay "demonstrates" the mainstream position of the Canadian animal story. There is also an interesting slippage here between a use of proper names to indicate persons and their use to indicate texts. In the syntactically parallel clauses of the fifth sentence Pelham Edgar, that is, the text of

Pelham Edgar, represents "early twentieth-century views" while Scott, that is, the person D.C. Scott, "looks back" at the 1890s. The effect of these two shifts is to disguise the operation of the visual metaphor; the anthologist's literal demonstration of the existence of certain critical texts is equated with the critic's metaphorical demonstration of literary value; the personal act of memory, 'looking back,' is equated with a text's metaphoric ability to 'represent' the critical texts of its period — an ability which is more likely the ability of language and scholarly methodology, and the individual scholars these produce, to posit and argue such representativeness.

This assumption of the empirical functioning of texts can be made in numerous ways. Two present themselves in McMullen's introduction: that critical texts can refer reliably and objectively to literary texts, and that editorial selections can refer 'representatively' to critical texts. The first can be read in the ocular or visual metaphors used in numerous prefaces in Canadian criticism — metaphors of vision, mapping, sketching, portraying, patterning — including Atwood's hope that *Survival* will offer "patterns which ... will function like the field markings in bird-books" (13), Irvine's suggestion that 'subversive' feminist readings can "reveal" hidden stories, and Jeffrey Heath's suggestion that the essays of his *Profiles in Canadian Literature* provide "insight into themes" and "additional illuminating information."

Usually, however, both assumptions are linked to a third, that literature itself has a transparent representational relationship to life, that literature is "about" life, and that criticism in giving its 'maps' of literature is also providing maps of Canadian culture and history. Thus Dick Harrison names his book on Canadian prairie fiction "Unnamed Country" and begins its preface with the sentence "Canadian prairie fiction is *about* a basically European society spreading itself across a very un-European landscape" (ix, my italics). Patricia Morley begins her preface to *The Immoral Moralists* by announcing that she is juxtaposing the novels of Hugh MacLennan and Leonard Cohen "in order to highlight cultural changes in Canada" (ix). W. H. New writes in prefacing his *Among Worlds* "novels ... reflect the preoccupations of each society" (2); Robin Matthews writes in his preface to his *Canadian Literature: Surrender or Revolution* that it will "look at power in Canada ... [and] see the primary location of decision making in the country" (4).

The connection between a criticism that represents the literature it discusses and a literature that represents its society, a connection characteristic of the 'thematic' criticism that Atwood, Morley, Harrison, New and Matthews have produced, is particularly insistent in John Moss's introduction to *Patterns of Isolation*, in which he remarks that various novels

"portray exile from quite different perspectives. I have tried to explain the central vision of each, only after first examining them in relation to ... Canadian literary patterns of exile in general." He goes on to announce an "overview" of Grove's novels, a "brief examination" of Garner's *Cabbagetown*, that Callaghan and MacLennan "have been considered ... with a view to showing ... common assumptions," and that "his purpose" in 'examining' Buckler, Richler and Laurence "has been to show how" they have "used the Canadian milieu to portray the conflict for their characters between interior and external realities, self-concepts, and the experience of others" (8-9). The metaphors of viewing, examining and portraying are used with equal ease to account for the relationship between the critical text and its subject and that between the literary text and its presumed referents. They are similarly used by Diane Bessai and David Jackal in their preface to their ostensibly anti-thematic anthology, *Figures in a Ground*, when they write that

Patricia Bruckmann examines Nabokov's *Speak, Memory* ... Patricia Gallivan and Fred Cogswell examine particular stages... in modern modes of perceiving and thinking in poetry... Jonathan Peters examines the social-political function of literature ... Robin Mathews discovers a social-political pattern ... Rudy Wiebe and Dick Harrison focus on regional literary identities ... Eli Mandel finds a cross-regional means of defining an approach to ethnicity....

All of these verbs imply that the critics deal strictly with material external to themselves, whether this be a text in the case of Bruckmann, a methodology in the case of Mandel, or the presumed referents of a text or texts.

Limiting Everywhere

"And yet ... the preface is everywhere; it is bigger than the book" (Derrida 1981, 56).

Even not formally prefaced, no book is without its beyond or before. It is the immensity of what a reader can bring to a book, as *de facto* preface to its reading, that the written prefaces to Canadian literature criticism work to limit and shape. Such prefaces operate to reduce the plurality of both reader-positions and textual significations. Although placed at the openings of books, they function not so much to open the texts they introduce as to narrow and restrict readings. They serve less as thresholds than as portal guardians. In a certain paradoxical sense they also work to convert 'text,' something connected to the beyond, to 'book,' something bounded by context, perspective and theme, something closed and completed by the condition of being, or having been, added to. It is this attempt at closure

that the metaphors of this paper suggest — the 'positioning' of the reader so that only a particular text will be observed, the 'framing' of the text within evaluative or interpretive boundaries, possibly the 'framing' of it with guilt of particular meanings.

The reader in these prefaces is not only likely to be defined as Canadian in citizenship and centralist in politics, but also as both well-read in Canadian writing and helpless in assembling and inter-relating what he or she has read. Reading here is imagined not as an act of construction but as consumption. Most of the prefaces refer cryptically to various presumably canonical texts and writers, as if assuming these to be familiar to the reader, while at the same time promising 'explanations,' — "interpretive strategies" (Irvine, 13), "organizing principles" (Moss 1977, 6), "a perspective" (Djwa, 11), "a key" (Bartley, vii), "a collection of patterns" (Atwood 1972, 13), a "cultural vision" (Jones, 11), "new maps" (Kroetsch, 8) or a "general vision" and "sketch map" (Woodcock 1987, 10). Occasionally they apologize to the reader for the difficulty of a text they introduce. Arnold and Cathy Davidson single out an essay by Lorraine Weir for the warning that it "is complex, specialized, not designed for the casual reader" thus suggesting that other essays in their anthology are designed for such a reader. Barry Cameron prefaces his monograph *John Metcalf* with the assurance,

I have ... made occasional use of concepts from what has come to be known as narrative poetics or narratology, explaining what might be for some unfamiliar terms as I go along. I should stress that I have done so only when their use renders more accurate an understanding of the fictional transaction ... than more traditional terms would....

thereby offering the possibility that a critic who claims to understand "narrative poetics" is content to have readers who experience "traditional terms" as ideologically neutral. The readers implied by these and other prefaces are not colleagues of the critic but relatively quiescent students — the readers Atwood names in *Survival* as "people other than scholars or specialists" (13). They are readers ostensibly open to being positioned by a preface's rhetorical moves — to being placed within a context of excitement by David and Kroetsch, of crisis by Atwood, Mathews and the Krokors, of comfortable, authoritative judgement by Woodcock and Cameron, of nationalistic optimism by Thomas, Moss, Sutherland, Hind-Smith and Jones.

Although most of the prefaces propose the text as 'objective' explanation, as the 'maps,' 'sketches' and 'visions' above, and assume a coherence in both

the critical text and the literature and culture to which it is alleged to refer,⁴ this image of the text is not the majority one in prefaces to single-author essay collections. Here the prefaces tend to suggest the provisionality and materiality of the text. Irving Layton describes his prefaces and essays as "a record" (xiv), George Bowering calls his "advocacies and apostacies" (2), William New somewhat surprisingly describes George Woodcock's essays in *Odysseus Ever Returning* as characterized by "a carefully contrived objective stance" (x). Eli Mandel writes of his essays in *Another Time* as "reflections rather than arguments" and of those in *The Family Romance* as "occasional" and as not having "exhausted the kinds of questions . . . [their] subject raises" (xi). Somewhat more explicit about the provisionality of the essays introduced are E.D. Blodgett's preface to his *Configuration*, which claims his texts to be argued from "a hypothetical position" (11), and my own preface to Kroetsch's *Essays*, which describes them as "provocations, incitements to read" (7), as "fictions that announce and celebrate their own partiality" (10). It would seem that the book form may invite illusions of coherence, overview, of totalization, while the essay, in its brevity, and the essay collection in its augmentability, keep the partiality of criticism apparent. Or that the book-project, modelled on the Baconian books of God's works and words, has for many critics the effect of demanding a complete and authoritative text.

Like the reader, the text is also positioned or contextualized by most of these prefaces in book-length studies often within the same rhetorical glow of cultural optimism that is offered to the reader. A surprising number create for association with the text a small, intimate human sketch, focussed on the critic or the subject. The prefaces of many monographs, Dahlie's on Brian Moore, Ondaatje's on Leonard Cohen, Scobie's on Cohen, Peter Thomas's on Kroetsch, for example, position the text within the biography of its subject. Other prefaces position their texts within autobiographical anecdotes about their compilation or composition — Waddington's introduction to John Sutherland's *Essays*, Mayne's introduction to *The A.M.*

4 Accompanying the metaphors of textual unity and referentiality in such prefaces are usually other metaphors of textual unity and idealist conceptions such as Moss's "the Canadian imagination" (1974, 7); sometimes, as in Pacey's "the main stream of Canadian poetry," the metaphor itself is given idealized standing. A few critics have attempted to incorporate some indeterminacy into their expressions of coherence; in the preface to his most recent essay collection, Woodcock writes of "patterns of variation" in Canadian culture and fiction, and Tom Marshall has written similarly in introducing his *Harsh and Lovely Land* — "I perceive Canadian poetry as one evolving organism" — despite the 'variation' or 'evolution,' the emphasis in each preface falls on the unity the critic hopes to represent in Canadian writing and society.

Klein Symposium, Kroetsch's preface to *Gaining Ground*. Ronald Sutherland begins *Second Image* "in a dancehall on the outskirts of a small Quebec town" where he hears a mysterious bicultural chanson sung by "an attractive dark-eyed girl" (vii); Woodcock personalizes his preface to *The Canadian Novel in the Twentieth-Century*, an anthology selected from essays he had accepted while editor of *Canadian Literature*, by remarking how many essays he once read enthusiastically now cause him mortification. "It is like seeing at fifty," he says, "the girl for whom one made a high fool of oneself at eighteen" (vii). Such strategies appear to attempt to associate the text with an engaging personality, one who goes to dances and plays the fool just like ordinary folks. Curiously, both the Sutherland and Woodcock anecdotes present the text as female and the scholar as male — in Woodcock's case as a 'growing boy' who, like so much of Canadian literature one encounters in prefaces, has 'matured,' no longer makes a "high fool" of himself. Thus in both cases the text is also positioned within a context of male authority.

Plausible Strategies

"*Eastern Eyes* is definitely not written to be a book of literary theory. I wanted to write a credible book, since it was being published by a university press."⁵ Although one major assumption of this paper — that prefaces, like texts generally, are constructive strategies rather than neutral purveyors of information, and can operate as much by rhetorical concealment as by cultural usefulness — may have been given more than enough emphasis, a second, that these strategies reflect divergent and competing social interests, has probably not. To leave the above readings without some attempt to connect the prefaces within the conditions and forces which have helped produce them would be to imply some inevitability or randomness about their production. Prefaces do not simply occur but are produced in response to specific circumstances, much like their precursor, the prologue, was produced in response to the system of patronage that funded literary production in the 16th to 18th centuries, or like essays such as the present one are produced in part as responses to what Jean-Francois Lyotard has called the "terrorist" repressing of non-canonical knowledge (63). Many of the prefaces considered here are part of the marketing apparatus of the commercial book, are extensions of catalogue and cover copy whose tasks are to represent the text and its reader to potential purchasers in ways congruent with familiar (and therefore marketable) ideologies — the

5 Janice Kulyk Keefer, in an interview with H.J. Kirchhoff about her *Under Eastern Eyes: A Critical Reading of Maritime Fiction*, *Globe and Mail* 28 October 1987.

authoritative (Woodcock, Frye, Klinck), the nationalist (Atwood, Sutherland, Moss, Mathews, Thomas) or the innovative (Heath, David, Kroetsch). Often the introduction is quoted or paraphrased on the cover of the book or in the publisher's catalogue. Precisely who wishes a book to have a preface, the author, editor or publisher, is in a sense an irrelevant question, since the interests of all three in successful marketing of the book are similar. The fact that the reader in these prefaces is most often implied to be Atwood's "other than scholars or specialists" reflects the fact that in Canada today the only significantly populous market for the critical text is the educational one — the school teacher or the university or high school student. This is the same market fact which causes a magazine like *Canadian Literature* or an educational press like ECW to repeatedly emphasize canonical writers. The various ways in which critical prefaces position the text or reader — within cultural optimism, anecdotal portrayals of writer or critic, or 'good news' imagery of maturity and harvest — are connected to long-standing secondary-school strategies of overlaying with cosmetic attractiveness most of the material students are wished to learn, and to a long-standing strategy in 'Canadian Literature' as a school and university subject to win its place in the curriculum by winning the affection of teachers and students. Considering the ideological nature of all literary and educational activity, and the struggle that continues among various constituencies in each region, province, university or traditional discipline for curricular representation (to at least some of which 'you,' 'I' or 'we' belong), both are plausible and acceptable strategies — so long as the strategists remember that these — like the pull-together-push-apart rhythms of the present paper — are indeed only strategies and not presentations of texts.

Certain regional and disciplinary conflicts also seem active in the shaping of the critical preface. For example, the prefaces that present the text as coherent, and which imply that this coherence represents a coherent culture, are mostly by critics resident in central Canada — Atwood, Moss, Jones, Tom Marshall, Gaile MacGregor, Robin Mathews, Ronald Sutherland. It is central Canada which has the most to gain from a centralized, coherent nation, since it is the populous and economically powerful centre which would dominate and define such a nation. Prefaces which imply the text to be provisional are mainly by writers born or resident in western Canada — Mandel, Blodgett, Neuman and Kambourelli, Bowering, New.⁶

6 The exceptions here are often critics subject to other circumstances — Vancouver-based Woodcock has built his Canadian career on the existence of an entity called 'Canadian Literature'; Toronto-based Dennis Duffy, as an immigrant from the U.S., can apparently identify with "our Loyalist heritage" and also describe it as an arbitrary "coherence" on

Disciplinary conflict is usually entangled with inter-regional conflict, but can involve the interests of a variety of groups. In Comparative Canadian Literature there is a conflict between the 'we' reader of Sutherland, who is a fellow Canadian, and the 'we' reader of Blodgett, who is a fellow-scholar. This conflict is underlined by Blodgett's deploring of both the "linguistic nationalism" (7) that informed the BNA Act and theories of cultural binarism such as Sutherland's (although Blodgett does not name Sutherland), which he argues mask, "anglophone hegemony" (9). This could be constructed as a conflict between the interests of a Westerner and an anglophone Quebecer, but it is also constructable as a conflict, among other things, between disciplinary methodologies or between para-national political ideologies. In Canadian post-structuralism, as in post-structuralism elsewhere, there is a conflict between theorists who propose strategies of subversion as being principally feminist and those, usually male, who see feminism as one of a number of marginalized interests which can benefit from such strategies. For Dennis Cooley, in his preface to *RePlacing*, or Kroetsch, post-structuralist strategies benefit Western Canadian vernacular interests and discourses; for Lorna Irvine, or for Barbara Godard, writing as Cassandra challenging Apollo in her preface-interrogating "Epi(pro)logue" to the papers of the Longliners Conference, subversion is constructed as largely a feminist strategy.

Conflict also seems ongoing between those preface writers who use a lexis of authority (Klinck, Frye, Woodcock, Daymond and Monkman) in which texts 'represent,' 'document,' and 'reveal' a lexis in which the ideological commitment to inherited authority is masked by the claim of neutral representation, and those who use a hyperbolic lexis (Layton, Kroker and Kroker, Metcalf, Atwood, David) which openly seeks advantage for a particular constituency. The discourses used in this conflict almost always suggest class differences in addition to those of special interests. Another important conflict seems implicit between preface-writers for whom the essay and conference-paper are the preferred discursive forms (Mandel, Blodgett, New, Mathews, Kroetsch, Woodcock, Bowering, McCaffery, Godard) and those for whom the unified book (Moss, Atwood, MacGregor, Ricou, Irvine, Sutherland, Harrison, Northey) is the preferred form. Even the citations and footnotes of prefaces can suggest ideological positioning. Woodcock's are mostly to evaluative or 'touchstone' critics and editors (Dryden, Coleridge, Eliot, Herbert Read, Cyril Connolly, William Empson); the 'we'-Canadian nationalists refer almost exclusively to Canadian sources and here (as in the

which "we impose a beginning-middle-end kind of structure" (5).

footnotes to the introduction to Jones's *Butterfly on Rock*) mainly to literary rather than critical/theoretical texts. Irvine cites mostly high-profile international theorists; her 42 footnotes, only 2 of which are to a Canadian theorist, and these to Dennis Lee, create the implication that by 1986 no feminist criticism or theory had been undertaken by Canadians of either sex. In her "Epi(pro)logue" Godard's 44 footnotes cite men only when they are of international repute and Canadians only when they are female, creating yet other implications. Each set of citations appears to point to the intertextual relationships the critic wishes to associate with the text, the authority or lack thereof she or he wishes to associate with particular constituencies, as well as the constituency in which he (or she) wishes to construct her (or his) own professional aspirations.

Strategy, assumptions, conflicts:⁷ the concluding strategy in many of the 107 prefaces is an expression of gratitude to the editors, research assistants, typists, mentors, spouses and child-care workers "without whose efforts," in John Moss's words, as he 'expansively' concludes his introduction to the *Future Indicative* conference proceedings, "this book might still be languishing in that vast and bottomless bin of good intentions" (4). Such expressions suggest the completeness, the thank-god-it's-over-and-doneness of the text to follow, plus an authorial investment of labor in the text at least equal to the life-support the writer has apparently required and received, or to the 'vastness' and 'bottomlessness' from which text and writer have been nobly rescued. Even less elaborate expressions of gratitude can

7 For example, a few recent prefaces present themselves not as marketplace acts of mediation between text and purchaser, and not as opportunities to restrict reader-positions or to limit readings of the text, but as opportunities to engage material the text does not, or would not otherwise, address. Unlike the prefaces that address a text which is already written but the reader yet to occur, such prefaces can be both inside and outside the text, and are often indistinguishable from an initial essay or chapter. Robin Mathews 'introduction' to his *Canadian Literature*, which follows a 'preface' by Gail Dexter, is listed in the table of contents as an introduction but on its opening page bears only the essay-title "Literature and Colonialism." Dennis Duffy's "Introduction" to his *Gardens, Covenants, Exiles* follows a perfunctory "Preface" and, rather than addressing the text, attempts to outline the social-construction theory of culture on which the text will be based. Both these introductions function as much as initial chapters, that work forward into the text, as they do as retrospective forecasts. Similar effects can be found in Lorna Irvine's introduction to *Sub/Version* and John Metcalf's introduction to *The Bumper Book*, both of which are more introductory essays than commentaries on what is to come. Ideologically, by blurring the boundary between preface and text, such prefaces appear to argue a less formal separation between the book and its 'subject' than most prefaces to book-length studies imply. That is, the book is presented more as participator in cultural debate than as an authoritative signifier of a cultural 'reality.'

serve the strategy of pretending that unruly matters have been made coherent, or that fractious, disputatious texts have been contained and completed. Thus here — many thanks everyone.

York University

Works Cited

- Anthony, Geraldine C. "Preface," *James Reaney*. By J. Stewart Reaney. Toronto: Gage 1977.
- Atwood, Margaret. *Second Words*. Toronto: House of Anansi 1983.
- . *Survival*. Toronto: House of Anansi 1972.
- Ballstadt, Carl, ed. *The Search for English Canadian Literature*. Toronto: University of Toronto Press 1975.
- Bartley, Jan. *Invocations: the Poetry and Prose of Gwendolyn MacEwen*. Vancouver: University of British Columbia Press 1983.
- Bessai, Diane, and David Jackal, eds. *Figures in a Ground: Canadian Essays on Modern Literature Collected in Honor of Sheila Watson*. Saskatoon: Western Producer Prairie Books 1978.
- Blodgett, E.D. *Configuration: Essays in the Canadian Literatures*. Downsview: ECW 1982.
- Bowering, George. *A Place to Die*. Ottawa: Oberon Press 1983.
- . *Craft Slices*. Ottawa: Oberon Press 1985.
- . *The Mask in Place*. Winnipeg: Turnstone Press 1982.
- Brown, E.K. *On Canadian Poetry*. Toronto: Ryerson 1943.
- Buitenhuis, Elspeth. *Robertson Davies*. Toronto: Forum House 1972.
- Cameron, Barry. *John Metcalf*. Boston: Twayne 1986.
- Cleaver, Glenn, ed. *The E.J. Pratt Symposium*. Ottawa: University of Ottawa Press 1977.
- Cooley, Dennis, ed. *RePlacing*. Toronto: ECW 1980.
- Dahlie, Halvard. *Brian Moore*. Toronto: Copp Clark 1969.
- Davey, Frank. "Introduction," *The Writing Life*. Ed. C.H. Gervais. Coatsworth: Black Moss Press 1976.
- . "Introduction," *Louis Dudek: Texts and Essays*. Eds. Frank Davey and bpNichol. *Open Letter* Fourth Series, 8-9 (Spring/Summer 1981).
- . *From There to Here*. Erin: Press Porcepic 1974.
- . "Introduction," *Robert Kroetsch: Essays*. Eds. Frank Davey and bpNichol. *Open Letter*, Fifth Series, 4 (Spring 1983).
- David, Jack, ed. *Brave New Wave*. Windsor: Black Moss Press 1978.
- Davidson, Arnold E., and Cathy N. Davidson, eds. *The Art of Margaret Atwood*. Toronto: House of Anansi 1981.
- Daymond, Douglas M., and Leslie G. Monkman, eds. *Towards a Canadian Literature*. 2 volumes. Ottawa: Tecumseh Press 1984.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press 1981.

- . *The Post Card*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press 1987.
- Djwa, Sandra. *E.J. Pratt: the Evolutionary Vision*. Toronto: Copp Clark 1974.
- Dudek, Louis, and Michael Gnarowski, eds. *The Making of Modern Poetry in Canada*. Toronto: Ryerson Press 1967.
- Duffy, Dennis. *Gardens, Covenants, Exiles*. Toronto: University of Toronto Press 1982.
- . *Marshall McLuhan*. Toronto: McClelland & Stewart 1969.
- Frye, Northrop. *The Bush Garden*. Toronto: House of Anansi 1971.
- Gnarowski, Michael. "Preface," *Selected Essays and Criticism*. By Louis Dudek. Ottawa: Tecumseh Press 1978.
- Godard, Barbara. "Epi(pro)logue: in Pursuit of the Long Poem." *Open Letter* Sixth Series, 2-3 (Summer/Fall 1985): 301-335.
- Grace, Sherrill, and Lorraine Weir, eds. *Margaret Atwood: Language-Text and System*. Vancouver: University of British Columbia Press 1983.
- . *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood*. Montreal: Vehicule 1980.
- . *The Voyage that Never Ends: Malcolm Lowry's Fiction*. Vancouver: University of British Columbia Press 1982.
- Grant, Judith Skelton. *Robertson Davies*. Toronto: McClelland & Stewart 1978.
- Harrison, Dick. *Unnamed Country*. Edmonton: University of Alberta Press 1977.
- Heath, Jeffrey M., ed. *Profiles in Canadian Literature*. Volume 1. Toronto: Dundurn Press 1980.
- Hind-Smith, Joan. *Three Voices*. Toronto: Clarke Irwin 1975.
- Hjartarson, Paul, ed. *A Stranger to My Time*. Edmonton: NeWest Press 1986.
- Hughes, Peter. *George Woodcock*. Toronto: McClelland & Stewart 1974.
- Irvine, Lorna. *Sub/Version*. Downsview: ECW 1986.
- Jones, D.G. *Butterfly on Rock*. Toronto: University of Toronto Press 1970.
- Kirchhoff, H.J. Interview with Janice Kulyk-Keefer, *Globe and Mail* October 28, 1987.
- Klinck, Carl F. ed. *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*. Second edition, 3 volumes. Toronto: University of Toronto Press 1976.
- Kroetsch, Robert. "A Preface," *Gaining Ground: European Critics on Canadian Literature*. Eds. Robert Kroetsch and Reingard M. Nischik. Edmonton: NeWest Press 1985.
- Kroker, Arthur, and Marilouise Kroker. "Preface," *Feminism Now: Canadian Journal of Political and Social Theory* IX.1-2 (Winter/Spring 1985).
- Layton, Irving. *Engagements*. Toronto: McClelland & Stewart 1972.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984.
- McCaffery, Steve. *North of Intention*. Toronto: Nightwood Editions, 1986.
- McGregor, Gaile. *The Wacousta Syndrome*. Toronto: University of Toronto Press 1985.
- McMullen, Lorraine, ed. *The Lampman Symposium*. Ottawa: University of Ottawa Press 1976.
- . ed. *Twentieth-Century Essays on Confederation Literature*. Ottawa: Tecumseh Press 1976.
- Mandel, Eli. *Another Time*. Erin: Press Porcepic 1977.

- . ed. *Contexts of Canadian Criticism*. Chicago: University of Chicago Press 1978.
- . *The Family Romance*. Winnipeg: Turnstone Press 1986.
- . "Preface," *Surviving the Paraphrase*. By Frank Davey. Winnipeg: Turnstone Press 1983.
- Marshall, Tom, ed. *A.M. Klein*. Toronto: Ryerson Press 1970.
- . *Harsh and Lovely Land*. Vancouver: University of British Columbia Press 1979.
- Matthews, Robin. *Canadian Literature*. Toronto: Steel Rail 1978.
- Mayne, Seymour, ed. *The A.M. Klein Symposium*. Ottawa: University of Ottawa Press 1975.
- Mayne, Seymour, ed. *Irving Layton: the Poet and his Critics*. Toronto: Ryerson Press 1973.
- Metcalf, John, ed. *The Bumper Book*. Downsview: ECW 1986.
- Morley, Patricia. *The Immoral Moralists*. Toronto: Clarke Irwin 1972.
- . *Robertson Davies*. Toronto: Gage 1977.
- Moss, John, ed. *Future Indicative: Literary Theory and Canadian Literature*. Ottawa: University of Ottawa Press 1987.
- . *Patterns of Isolation*. Toronto: McClelland & Stewart 1974.
- . ed. *Present Tense*. Toronto: NC Press 1985.
- . *Sex and Violence in the Canadian Novel*. Toronto: McClelland & Stewart 1977.
- Mundwiler, Leslie. *Michael Ondaatje: Word, Image, Imagination*. Vancouver: Talonbooks 1984.
- Nesbitt, Bruce, ed. *Earle Birney*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson 1974.
- Neuman, Shirley, and Smaro Kamboureli, eds. *A/Mazing Space: Writing Canadian Women Writing*. Edmonton: Longspoon/NeWest Press 1987.
- New, W.H. *Among Worlds*. Erin: Press Porcoic 1975.
- . *Articulating West*. Toronto: New Press 1972.
- . ed. *A Political Art: Essays and Images in Honour of George Woodcock*. Vancouver: University of British Columbia Press 1978.
- . "Introduction," *Odysseus Ever Returning*. By George Woodcock. Toronto: McClelland & Stewart 1970.
- Northey, Margot. *The Haunted Wilderness*. Toronto: University of Toronto Press 1976.
- Ondaatje, Michael. *Leonard Cohen*. Toronto: McClelland & Stewart 1970.
- Pacey, Desmond. *Essays in Canadian Criticism, 1938-1968*. Toronto: Ryerson Press 1969.
- . *Ten Canadian Poets*. Toronto: Ryerson Press 1958.
- Pitt, David G., ed. *E.J. Pratt*. Toronto: Ryerson Press 1969.
- Powe, B.W. *A Climate Charged*. Oakville, Ont.: Mosaic Press 1984.
- Reaney, J. Stuart. *James Reaney*. Toronto: Gage 1977.
- Redekop, Ernest. *Margaret Avison*. Toronto: Copp Clark 1970.
- Ricou, Laurence. *Vertical Man / Horizontal World*. Vancouver: University of British Columbia Press 1973.
- Scobie, Stephen. *Leonard Cohen*. Vancouver: Douglas & McIntyre 1978.
- Smith, A.J.M., ed. *Masks of Fiction*. Toronto: McClelland & Stewart 1961.
- . ed. *Masks of Poetry*. Toronto: McClelland & Stewart 1962.

- Staines, David. "Introduction," *The Impossible Sum of Our Traditions*. By Malcolm Ross. Toronto: McClelland & Stewart 1986.
- Stratford, Philip. *All the Polarities*. Downsview: ECW 1986.
- Stevens, Peter, ed. *The McGill Movement*. Toronto: Ryerson Press 1969.
- Stuewe, Paul. *Clearing the Ground*. Toronto: Proper Tales 1984.
- Sutherland, Ronald. *The New Hero*. Toronto: Macmillan 1977.
- . *Second Image*. Toronto: New Press 1971.
- Thomas, Clara, ed. "Our Intellectual Strength and Weakness." By John George Bourinot. "English Canadian Literature." By Thomas Guthrie Marquis. "French Canadian Literature." By Camille Roy. Toronto: University of Toronto Press 1973.
- . *Our Nature--Our Voices*. Toronto: New Press 1973.
- . *Margaret Laurence*. Toronto: McClelland & Stewart 1969.
- Thomas, Peter. *Robert Kroetsch*. Vancouver: Douglas & McIntyre 1980.
- Waddington, Miriam. *A.M. Klein*. Toronto: Copp Clark 1970.
- . "Introduction," *Essays, Controversies and Poems*. By John Sutherland. Toronto: McClelland & Stewart 1972.
- Warkentin, Germaine. "Introduction," *The White Savannas*. By W.E. Collin. Toronto: University of Toronto Press 1975.
- Wilson, Milton. *E.J. Pratt*. Toronto: McClelland & Stewart 1969.
- Woodcock, George, ed. *The Canadian Novel in the Twentieth Century*. Toronto: McClelland & Stewart 1975.
- . ed. *A Choice of Critics*. Toronto: Oxford University Press 1966.
- . *Hugh MacLennan*. Toronto: Copp Clark 1969.
- . *Northern Spring*. Vancouver: Douglas & McIntyre 1987.
- . ed. *A Place to Stand On*. Edmonton: NeWest Press 1983.
- . ed. *Poets and Critics*. Toronto: Oxford 1974.
- Woodman, G. Ross. *James Reaney*. Toronto: McClelland & Stewart 1971.

ALAN R. KNIGHT

Growing Hegemonies: Preparing the Ground for Official Anthologies of Canadian Poetry

Let me begin by commenting on my title. The punning is perhaps a bit forced, but I think it is useful. I am suggesting here that anthologies are hegemonic hedges and that prefaces are the fertile ground out of which these hedges grow. I have very deliberately 'chosen' to pun on a metaphor of organicism in order to emphasize the Romantic aesthetic spirit that I see informing the prefaces to our 'official' anthologies of poetry. Good hedges are intended to keep out the riff-raff: those who have not conformed, who have not internalized the etiquette of polite society and polite aesthetics. These hedges enclose the well tended yards of the well-heeled elect. Only those invited to the garden party of Canadian Literature need enter within. These gardens and canons have changed from time to time according to changes of taste, but the desire for a model garden has not. My title also attempts to remind us that it takes a good deal of strong manure to make these hedges grow.

Tzvetan Todorov has expressed very well the way in which the metaphor of organicism props up the Romantic aesthetic. Much of modern criticism, he writes, is founded on

...l'esthétique romantique, et avant tout sur celui de la forme organique (à tel point qu'elle mériterait l'appellation de "critique organique"). Tout, dans l'oeuvre, se correspond, tout concourt à une même "image dans le tapis", et la meilleure interprétation est celle qui permet d'"intégrer" le nombre le plus élevé d'éléments textuels. Nous sommes, du coup, mal armés pour la lecture du discontinu, de l'incohérent, de l'inintégré (35-36).

This organic metaphor as model of wholeness can be applied not only to the exegesis of single texts but also to anthologies prefaced as if they were single texts, since these prefaces attempt to integrate the greatest number of textual elements.

*Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires
Towards a History of the Literary Institution in Canada: 3rd Conference
ISBN-0-921490-03-8/146/\$02.00*

©University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature

I am not going to talk, then, about the politics of choice, but about rhetoric and the strategies of integration employed to prop up these choices. I use rhetoric here as Paul de Man uses it in *Allegories of Reading*, that is, as transformations or signs produced by other signs and not as persuasion where signs produce monolithic meaning.

For the purposes of this paper I will refer to the following representative list of six anthologies as the hegemonic anthologies of English Canadian poetry: Edward Hartley Dewart's *Selections From Canadian Poets* (1864); William Douw Lighthall's *Songs of the Great Dominion* (1889); Wilfred Campbell's *Oxford Book of Canadian Verse* (1913); A.J.M. Smith's *Book of Canadian Poetry* (1943, rev. 1948, 1957); A.J.M. Smith's *Oxford Book of Canadian Verse* (1960, rev. 1967); and, Margaret Atwood's *New Oxford Book of Verse in English* (1982). There are of course hundreds of other anthologies. To place these six in context, I will explain how I chose them.

I began by dividing the field in two: first, those anthologies which claim to present the best poems of all historical periods and therefore to represent the Canadian tradition; and second, those anthologies which do not claim to be comprehensive, which are less broadly defined and which are therefore more limited in purpose.¹ This second group includes anthologies of regional voices, of ethnic voices, of poets of a specific historical period, of new voices, and poets of special interests including specific genres. In this paper I am interested only in the first group. I have 'selected' my list of six anthologies from among all the other historically comprehensive anthologies with which they compete for market share.

My list is not the only possible list, and it is not disconnected from the anthologies it competes with. Neither is it wholly arbitrary. It is an attempt to suggest the major anthology of each generation. Each one is therefore separated by 20 or 25 years. The only exception to this is the gap of 30 years between Wilfred Campbell's 1913 anthology and A.J.M. Smith's first anthology of 1943. There is a practical reason why this gap is larger: the Second World War. This is balanced by the next gap which is only seventeen years. There is one other anomaly in my list. I see A.J.M. Smith as chosen to speak for two generations, for his own generation in 1943 and, in 1960, at the age of 58, for the next generation. I do not claim to justify these choices as anything other than representative. There are good reasons to have chosen John Garvin's *Canadian Poets* of 1916 over Wilfred Campbell's anthology,

1 I think that George Woodcock's distinction, in his introduction to the David and Lecker anthology, between the anthology of the authoritative tradition and the anthology which is part of the process of defining tradition, is of no point here. It assumes what I cannot accept: that 'the' tradition is discoverable.

and if I had looked at sales figures, I might have had to choose Ralph Gustafson's 1942 Penguin anthology over Smith's Gage anthology of 1943. I am also very aware that by making such a list, in effect by anthologizing anthologies, I am implicating myself in what I will be saying about the making of lists.

The genealogy of my list, and I use this metaphor guardedly, is to a large extent acknowledged in each preface. Read in sequence there is, if not a book-of-Genesis-like telling of the generations, at least an awareness of creating and carrying on the same unified tradition. In the beginning, of course, and quite appropriately, there was the word. The Reverend Edward Hartley Dewart, the first anthologist on my list, fully aware that he was the first 'word' as it were on Canadian Poetry, takes his responsibility seriously. "I enter," he writes, "on an untrodden path, without any way-marks to guide me" (vii). He sees his task as providing those initial way-marks, of establishing the parentage of the line. And with suitable gravity, as if he were handing down the tablets from Mount Sinai, he calls his anthology his "pledge to futurity" (xviii). The next on the list, William Dow Lighthall in his *Songs of the Great Dominion* (1889), refers to "the Rev. Edward Hartley Dewart's 'Selections'... [as] the standard book of reference" (xxxv). But 25 years have passed and Lighthall feels it is now time to produce the next book in the genealogy in order to make available the poetry that has been written since Dewart, the best of which expresses the "confidence which the singers have assumed since Confederation" (xxxv). In making his choices, Lighthall concludes, the "'Selections' of the Rev. Dr. E. H. Dewart have been indispensable" (465). Next comes Wilfred Campbell who was chosen to edit the first Oxford University Press Anthology and is generally thought to have made a complete botch of the job. (Unfortunately, his strongest competitor, John Garvin, did not write a preface: he chose instead to write short blurbs to introduce each poet.) Wilfred Campbell refuses to name names in his short and almost incidental preface. The shadows of Dewart and Lighthall are present none-the-less as the old concept of Canadian poetry against which Campbell positions himself. And they are obviously the presence behind the general reference to our previous "Anthologists and Writers upon the subject" (vi). In 1943, A.J.M. Smith is not so reticent to name names. The only three anthologists he mentions in his long introduction are the three I have already mentioned: Dewart, Lighthall and Campbell. Smith's 1960 Oxford anthology merely refines the 1943 anthology and makes room for the newly emerged generation. When Margaret Atwood came to write her preface, the number of anthologies both general and specialized had proliferated incredibly. Unlike Campbell, who had so few forebears that he could refer to them in general terms and expect to be understood, Atwood,

in order not to be misinterpreted, states immediately and unequivocally the lineage of the tradition she wishes to place herself in.

I first came to Canadian poetry through two collections edited by A.J.M. Smith [the 1957 re-edition of the 1943 edition and the 1960 edition].... Smith's books were for me the first indication that there was anything resembling a Canadian tradition in poetry I undertook the editing of [this anthology] ... with the same sense of cultural mission that Smith himself pursued (xxvii).

This evangelical diction is revealing when we think of the relationship between tradition and canons and sacred texts.

These, then, are hedges that surround us, that have grown so large and so full that it is often hard to see any horizon beyond them. I turn now to the manure. The hegemony I am concerned with is not just the Anglo, or in A.J.M. Smith's case the Anglo-French, hegemony which excludes 'literatures of lesser diffusion,' but the hegemony within Anglo culture. In a more general sense my concern is the concern with all hegemonies, with all monolithic, exclusionary systems of authority. It is by no means a situation unique to anthologies of Canadian poetry.

My metaphor points to the strategies I will discuss. Hedges are barriers. They exclude; they make a dyadic distinction between inside and outside. They leave no room for other systems or models. Since much of what I have said so far has been said under the shadow of a metaphor, let me introduce into the discussion Roman Jakobson's distinction between metaphor and metonymy. I will deal with this distinction rather simplistically for the moment, but I ask you to keep in mind that I will eventually qualify it. In his essay "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances," Jakobson draws a distinction between two types of rhetorical response available in language: metaphor or substitution is a necessary relation, and metonymy or connection is a chance relation.

Metaphor is models, symbols, paradigms. Any epistemology which overvalorizes the concept of the model must try to find the ultimate model and must therefore place subsidiary models in hierarchies. Thus texts are not just related to, but contained by, models. This means that models that are not high enough up on the list, or texts that do not adhere to the constraints of models, are left off of lists. Grammar is the exemplary model. There can be infinite syntactic variations generated by the single model. The metaphor is still organic.

In Dewart's preface the model is the sacred text. Poetry, he writes, must demonstrate "the essential unity of the mind" (xi). And the unities of the mind are the unities of God, they are "those immutable principles of harmony, established originally by Him" (xi). These "truths ... find their

highest embodiment in poetry" (x). The qualities of this truth are enumerated as "the emotions of beauty, joy, admiration, reverence, harmony or tenderness kindled in the poet-soul, in communion with Nature and God" (xi).

For Dewart, "[p]oetry may be regarded as occupying in the world of mind, a place and a purpose analogous to scenes of beauty or grandeur in the material world" (xii). And so all Canadian poets have to do is go out into nature and record the beauty and harmony of the Canadian landscape that is unique to Canada. In this way poetry is not only universal but national, since God's objects are different in each country. Poets therefore become the "watch words of national union" and a "part of the patriotism of the people" (ix). We need our poets to record these things to become a nation since "a national literature is an essential element in the formation of national character" (ix). This national character is placed in the context of all humanity. For if poetry "educates the mind to a quicker perception of the harmony, grandeur, and truth disclosed in the works of the creator," (xiii) then "[t]he literature of the world is the foot-prints of human progress" (ix).

Any poetry which does not live up to this harmony of truth cannot be included in the canon. We must therefore exclude those forms of poetry wherein "this sacred gift has been linked with folly, skepticism and licentiousness," (xiii) and where there is "an unnatural divorcement from beauty, purity and truth" (xiii). It is not the aim of poetry to "praise of Bacchus and Venus in Anacreontic ditties" (xiv). There would certainly have been no place in Dewart's anthology for bp Nichol's "Organ Music."

The hedges are very clearly defined here. If the poem speaks of harmony, beauty, and truth, it is in. If it is just another licentious bacchanal, it is out. The way in which Dewart divides up the contents echoes this model. There are three sections: "Sacred and Reflective," "Descriptive and National," and that most precise of all categories, "Miscellaneous Forms." The miscellaneous includes poems that evoke true and harmonious secular emotions without bringing in the Canadian wilderness and might just as easily have been titled poems on the nobility of man. This metaphor of the good would be easy enough to deconstruct but that is not my purpose here. Given the perspective of time, it is too easy to mock such models. But when we get to Atwood, who puts her model together in precisely the same way, we do not mock the model so easily because we are closer to it in time. But we should be wary of monolithic model making when we realize what time does to these models.

In Lighthall the model is secular rather than sacred, but still morally upright. He is looking for voices "cheerful with the consciousness of young might, public wealth, and heroism" (xxi). He wants a strong heroic poetry of

"courage," for in Canada "one must be a man" in order to survive and conquer the wilderness (xxi). Lighthall presents a national poetry and national poets. He is consciously defining the national identity. But he is not simply describing what he finds, he is defining what the national identity should be according to his model of the good.

To Lighthall, Canada is imperial, noble, epic, proud and loyal: "[H]er native races were the noblest of savage tribes. Canada is the very type of Empire" (xxi). This is inevitable for with such a "four thousand mile panorama" (xxii) "what would material resources be without a corresponding greatness in man" (xxii). Canada must be seen as an "IDEAL THAT MEN WILL SUFFER AND DIE FOR" (xxiii) and Canada's poets must express this sentiment. Our poets must drink these "inspirations breathing them into song" (xxiii), into "the chants of a new nationality, weaving in with songs of the Empire, of its heroes, of its Queen" (xxiv). All of this gives a very manly poetry. When Roberts is introduced, he is not just a poet but a "canoeist" and therefore presumably a man. Roberts has ideals and noble passions. His poetry is distinguished by its "manliness" (xxv). Sangster is "a close personal friend of the mountains, lakes, and woods" (xxv). Isabella Valancey Crawford was a "high-spirited passionate girl" (xxvi); she "strikes boldly into Canadian subjects" (xxvii); but her women are good only because they remain true to their men. Lighthall must deal with all of the women writers and he does so by bringing them into his model. "One peculiar feature of this literature indeed, is its strength in lady singers" (xxxii), he writes. These women, thank heavens, write noble and patriotic verse "with the power and spirit of masculinity" (xxxii). "[T]hese women sympathize with the pluck of the heroes" (xxxii).

Anything not to do with Canadian scenes or characters is left out. He is looking for "wordpainters" (xxiv) who will describe our noble land and our noble deeds. "Canadian history ... perfectly teems with noble deeds and great events" (xxxv). The model is complete and is distinctly circumscribed by the sections of his table of contents: "The Imperial Spirit," "The New Nationality," "The Indian, The Voyageur and The Habitant," "Settlement Life," "Sports and Free Life," "Places, Seasons." Once again all of this is placed in a unified aesthetic model: my "best judgement," he says, is "guided by the sole criterion of the symmetry of the work" (xxxvii). This romantic, idealistic and limited model is amply summed up in the final sentence of his preface which is offered seriously but reads more like parody. He writes: "And now, the canoes are packed, our *voyageurs* are waiting for us, the paddles are ready. Let us start" (xxxvii). We should remember that these models have considerable power to influence public taste.

Campbell, by the beginning of the twentieth century, had also become an ardent nationalist and imperialist. His purpose in "cover[ing] the field of Canadian verse from the earliest colonial days down to the present" is to "determine what, in the true sense of the word, may be called Canadian verse" (v). Canada is a country of transplanted ideals traditions and heredity. How can we distinguish what is new from what is borrowed? He divides the field into five categories: those born in Canada who have written on Canada; those born in Canada but who have moved to other countries and who identify themselves and their work with that other country; those born elsewhere who have come to and written about Canada; those who have come to Canada when already mature and who have written verse that might have been written anywhere; and fifth, travellers who have written about Canada. Again the model is an attempt to define the Canadian identity.

To include anyone who has in any way had a connection with Canada is "decidedly inconsistent" (vii), writes Campbell. "Only he who has been closely associated with a country from early childhood, and has spent all the years of his youth and maturity within its borders, can fitly interpret its life and dramatize its problems" (vii). The task of the poet then becomes to interpret and dramatize the country. To include all others "is scarcely honest to Canadian and outside readers" (viii). But there is a caveat: since we are essentially colonial, and since Canadian literature is merely a branch of English literature, we must consider anything which is an offshoot of the British parent when it expresses the proper imperialistic sentiment. Poets still remain "distinctly Canadian" if the "Canadian spirit is the voice of the Vaster Britain" (viii).

Like Dewart and Lighthall, Campbell also uses purely poetic criteria as his basis for selection. "The spirit of true poetry," he writes, "will always rise beyond what is merely local." It must also evoke "the greater, vaster, and more universal environment which he inherits in this wide domain of nature, as spiritual lord and trustee of the planet on which he dwells" (x). The metaphor of pureness and wholeness is still organic.

In 1943 A.J.M. Smith came out with his first comprehensive anthology. Smith was more than a collector and selector. He took seriously the job of cleaning up the past by defining the tradition and had carefully evaluated the anthologies that had already appeared.² Like most commentators on anthologies since — up to and including Charles Steele's recent article, "Canada's New Critical Anthologists" — the assessment concerns itself with the justifications of choice. Smith's re-evaluation is an attempt to make his

2 See A.J.M. Smith's article in the *University of Toronto Quarterly* in 1942 in which he gives a fairly comprehensive review of past anthologies.

own model dominant. At least one critic, W.J. Keith, still thinks that Smith is the best anthologist we have ever had. The fact that he was able to speak for two generations certainly argues for this dominance.

Smith's anthology has an historical model that incorporates the colonial, nationalist and romantic models of the past. For the modern period his anthology depends on a model that distinguishes between the nativist and the cosmopolitan traditions. "The main purpose of this collection," he writes in 1943, "is to illustrate in the light of a contemporary and cosmopolitan literary consciousness the broad development of English-Canadian poetry from its beginnings in the eighteenth century to its renewal of power in the revolutionary world of today" (3). For Smith poetry is primarily an art. And thus, while the Canadianess counts (poetry must be a "not unworthy expression of the growth of Canada's self-awareness" [5]), his first concern is not with what the poetry deals with. His one criteria, like Dewart's, Lighthall's and Campbell's, is excellence. "The true standard, after all, is one of degree, not kind" (4). For Smith this excellence depends upon "humility, humanity and good sense" (4). Poetry must be "cogent, intense and finely shaped" (5). The significant tests are "sincerity and vitality" (4). This is repeated over and over again in his justifications of his choices: does the poet mean what he is saying and is the poem alive? George Frederick Cameron's poetry is "energetic and convincing" (15). Lampman's is "sincere and original," "sensitive and passionate" (16). He likes Robert Service for his "muscular dynamism" (26). Pratt has "courage and the lust for life," a "preoccupation with the heroic," and with "reality and moral seriousness" (27). What we must get away from, however, is "vague and imperfectly realized emotionalism" (17). Thus Wilfred Campbell is criticized because he often slides into "grandiosities and triviality" (22).

Good poetry must use "all the resources of sensibility, intelligence, and spirit" (5) to understand the Canadian sensibility. This means that Canadian poets should not just write about Canada; they must also "[import] something very much needed into their homeland" (31). The modern cosmopolitan reform brings this something, which for Smith is the intellect, back into poetry. Thus there are two types of Canadian poetry: "the one group has attempted to describe and interpret whatever is essentially and distinctively Canadian and thus come to terms with an environment; ...the other has made an heroic effort to transcend colonialism by entering into the universal, civilizing culture of ideas" (5). The cosmopolitan provides a "continuity of culture ... a civilizing force" (24).

In 1943, in order to emphasize this model, Smith ordered his contents synoptically: "Indian Poetry and French Colonial Songs," "Pioneer and Emigrant," "The New Nationalism," "The Golden Age," "Varieties of

Romantic Sensibility," "Modern Poetry: the Native Tradition," and, "Modern Poetry: the Cosmopolitan Tradition." In 1960, by which time this model had become entrenched, Smith finally got the assignment from Oxford that he had called for in his 1942 *University of Toronto Quarterly* article. Now he used the more understated chronological ordering. But his model does not change. Now he may get on with "the task of consolidation and unification" (xxiii). The best work is still "sensitive and intense" (xxxviii). The adjectives that keep reappearing are "pure" and "perfect." Bad poetry results from dissipated energies. The poems that fit the model are praised and included; those that do not are left out.

In Atwood, the impulse is once again to define the Canadian tradition by placing it in the past. "All cultures are," she writes, "retrospective; we see where we are and where we're going partly by where we've been" (xxvii). As I have written elsewhere, a necessary strategy of monolithic model making is turning texts into commodities. This requires that they be placed in the past where they can no longer change.³ Atwood is aware of present struggles and forms, but she treats them as if they were part of our past. Certain contemporary forms she chooses to leave out. There are no long poems here because she would have to destroy their integrity by chopping them up. This rationalization does not stop her from including selections from long poems by E.J. Pratt and John Newlove. She is also aware that in the present, regionalism is becoming more viable than attempts to define 'a' national identity.

I am aware that 'regional' has changed in recent years from a bad word to a good word ... and I have attempted to behave accordingly. But poems ... are here not because they are regional but because they are readable, and more than that. Luckily, good poets have shown a tendency to live in places other than Toronto (xxviii).

Regionalism is thus accepted not because of its differences but because of the way it fits into the hegemonic model. And she will not compromise her model. She half-heartedly makes excuses for this. These poems are not the cutting edge, she admits, but rather those poems which have endured. "Being in the Oxford anthology is like getting your baby boots bronzed" (xxviii). This is a perfect image of ossification if ever one was needed. She tries to absolve herself of responsibility for the model even as she perpetuates it.

3 See Susan Stewart's book *On Longin* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984) for an excellent discussion of the commoditization of art, and my article "Taking the Balls out of the Can(n)on: *Open Letter* and the Long-Liners Conference," in *Open Letter: A Canadian Journal of Writing and Theory*, Seventh Series 5 (Summer 1989): 9-14.

"Time itself has been a great anthologizer" (xxix-xxx), she writes, and "one cannot have flowers without roots" (xxx). The metaphor is still organic. A chestnut is a chestnut and so be it.

This easy acceptance of the canon would not be so oppressive if, when dealing with poetry since 1960, with what she calls "a culture in the process of establishing and defining itself" (xxxi), she showed herself to be a little more interested in looking beyond the hedges. Even though she claims to be including new poets who do not belong to any group ("none of them is alike any of the others" [xxxviii]), and who therefore demonstrate, she claims, regionalism and plurality, she relies on a unifying model. She is mythologizing. And she believes that "to mythologize is not to falsify" (xxxii). These very different new poets all "show a tendency to move away from both linguistic experiment and political statement, towards the single-person lyric of sensibility.... There is a renewed interest ... in the intricacies of rhetoric, and an emphasis on the poem as consciously crafted" (xxxviii). She is still including only the sensitive, sincere and intense lyrics championed by all of the anthologists I have referred to from Dewart to A.J.M. Smith. The model is intact.

That anthologists create monolithic models and justify their choices accordingly is not terribly earth shattering news; not, that is, until we recognize that anthologists do not seem to recognize the limitations of this. It is true that these models are challenged and they change. But only to be refined and replaced by similar models. The idea of the model remains. Without models, relativity rears its ugly head. Relativity valorizes difference. Models valorize faith, restoring similarity. As E.D. Blodgett has put it in the first chapter of *Configuration*, "difference must be cultivated not obscured" (14). Models obscure difference. Models, such as the ones I have outlined, also hegemonically exclude difference. This has a very significant affect on what we see as our literary tradition and on how our writers write.

I mentioned earlier that I would qualify the metaphor/metonymy distinction. Jakobson never meant for metaphors, models and grammars to be seen as polar opposites of metonymies, differences and rhetoric. For him it was a question of emphasis. Neither exists discretely, except aberrantly. This is why he studied aphasics. They made discrete and therefore analyzable that which is not ordinarily discrete. Metaphor can be related metonymically and metonyms metaphorically. Which is to say that many systems operate simultaneously. One model or system does not head a hierarchy. In a sense, then, any system that relies too much on the discreteness of the distinction is aphasic. Under normal conditions we must recognize that models of thought and logic are not simply metaphoric but also metonymic. This makes all models inherently relative. A metaphor is not simply a tropic

substitution but a figural connection. This undermines the unity and integrity of the logical, organic, grammatical model of Romantic aesthetics by making it the subject of chance rhetorical connection or displacement, that is, by seeing it as contiguous with that which it is different than. As Paul de Man has written,

the grammatical model of the question becomes rhetorical not when we have, on the one hand, a literal meaning and on the other hand a figurative meaning, but when it is impossible to decide by grammatical or other linguistic devices which of the two meanings ... prevails. Rhetoric radically suspends logic (10).

The models of the anthology prefaces must be rhetoricized. To do this, since there are inevitable limits on the number of selections an anthology can contain and since the few selections in any anthology can be nothing more than misleading, prefaces must open themselves to non-hegemonic theories that open the anthological text outward. It is best, of course, to have available and to read as many texts as possible. But for class texts this is a pragmatic impossibility. So there must, along with the inadequate selection, be some sort of theory that compensates for this and which pushes outward. In a recent book on the study of film titled *The Story of the Lost Reflection*, Paul Coates faces a similar problem. It is difficult to teach film, he suggests, because students have not seen enough of them to have the necessary starting point. To get around this, "a knowledge of film theories can be imparted to students who have as yet seen too few films" (3). But, importantly, this knowledge of theories, like the knowledge of poetry that a student picks up in an anthology preface, must "refuse to adopt an authoritative or prescriptive stance," (9) which is to say, a model.

Prefaces must also refuse this authoritative stance. It is significant that Coates says theories and not theory. First, texts should point to horizons, should not delimit the field and second, they should not create myths of completeness and wholeness. We should not have anthologies; what we should have is guidebooks. The reader should be given the impression that this is just a starting point and not the distillation of the best which makes it unnecessary to go any further.

Metaphors are still useful. But they are useful because of the differences they reveal and not, as has traditionally been the case, because of the similarities they point to. When metaphors are read rhetorically they become transformations, additions, marginal and interlinear insertions, and supplements and not tropic substitutes for truth. My metaphor of hedges and well manured ground is offered as such a supplement. Let me end with a few lines from the last stanza of a poem by Irving Layton, very romantically and quite suitably, titled, "The Fertile Muck." Layton writes:

How to dominate reality? Love is one way;
imagination another. Sit here
beside me, sweet; take my hard hand in yours.
We'll mark the butterflies disappearing over the hedge (67).

McGill University

Works Cited

- Atwood, Margaret, ed. *The New Oxford Book of Canadian Verse in English*. Toronto: Oxford University Press 1982.
- Blodgett, E.D. *Configuration: Essays in the Canadian Literatures*. Downsview: ECW Press 1982.
- Campbell, William Wilfred, ed. *The Oxford Book of Canadian Verse*. Toronto: Oxford University Press 1913.
- Coates, Paul. *The Story of the Lost Reflection: The Alienation of the Image in Western and Polish Cinema*. London: Verso 1985.
- de Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press 1979.
- Dewart, Edward Hartley, ed. *Selections from Canadian Poets*. Montreal: John Lovell 1864.
- Garvin, John, ed. *Canadian Poets*. Toronto: McClelland & Stewart 1916.
- Gustafson, Ralph, ed. *The Penguin Anthology of Canadian Poetry*. Harmondsworth: Penguin 1942.
- Jakobson, Roman. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances." *Selected Writings*. Vol 2. The Hague: Mouton & Co. 1971.
- Keith, W.J. "Editors and Texts: Reflections of Some Recent Anthologies of Canadian Poetry." *Canadian Poetry: Studies, Documents, Reviews* 12 (Spring/Summer 1983): 77-86.
- Knight, Alan R. "Taking the Balls out of the Can(n)on: *Open Letter* and the Long-Liners Conference." *Open Letter: A Canadian Journal of Writing and Theory*. Seventh Series 5 (Summer 1989): 9-14.
- Layton, Irving. *The Darkening Fire: Selected Poems 1945-1968*. Toronto: McClelland & Stewart 1975.
- Lighthall, William Douw, ed. *Songs of the Great Dominion*. London: Walter Scott 1889.
- Smith, A.J.M., ed. *The Book of Canadian Poetry*. Toronto: W.J. Gage 1943.
- . "Canadian Anthologies, New and Old." *University of Toronto Quarterly* 11 (1942): 457-474.
- . ed. *The Oxford Book of Canadian Verse*. Toronto: Oxford University Press 1960.
- Steele, Charles. "Canada's New Critical Anthologies." *Ariel* 18.3 (July 1987): 77-85.
- Stewart, Susan. *On Longin*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1984.
- Todorov, Tzvetan. *Symbolisme et Interpretation*. Paris: Seuil 1978.
- Woodcock, George. "Canadian Poetry: An Introduction to Volume One." *Canadian Poetry*. Vol. 1. Eds. Jack David and Robert Lecker. Toronto: General Publishing Co. 1982.

RENÉ DIONNE

Essai sur la littérature nationale (1861): un texte trop négligé

En 1861, Laurent-Olivier David, futur écrivain et sénateur, mais alors jeune étudiant en droit, devenait membre¹ du Cercle littéraire que les Sulpiciens de Montréal avaient fondé au printemps de 1857² sous les auspices du Cabinet de lecture paroissial qu'ils avaient inauguré le 16 février de la même année³. Le 1^{er} octobre 1861, il prononçait l'une des 22 conférences que le Cabinet offrit au public cette année-là⁴. Intitulé "Essai sur la littérature nationale", le texte de David parut le 12 octobre suivant dans *l'Écho du Cabinet de lecture paroissial*⁵, puis, le 18 octobre, dans *le Courrier du Canada*⁶. Moins de cinq ans plus tard — en janvier 1866 —, on pourrait lire, dans le quatrième et dernier tome du *Foyer canadien*, un essai similaire, "Le Mouvement littéraire en Canada," signé par Henri-Raymond Casgrain⁷. Le texte de l'illustre abbé allait faire oublier rapidement celui du jeune étudiant. Un peu injustement à notre avis, car l'essai de Casgrain n'ajoutait guère à celui de David. Ce dernier avait déjà fait la synthèse des opinions de ses prédécesseurs; de plus, il s'était incliné le premier devant le prophète

1 Marcel Lajeunesse, *Les Sulpiciens et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1982, 127.

2 Ibid. 66.

3 Ibid. 62.

4 Ibid. 90.

5 Vol. 3, no 40, 315-318. Voir aussi L.-O. David, "Extrait d'une conférence au Cabinet de lecture paroissial. Notre littérature nationale", *Mélanges historiques et littéraires*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1917, 12-17. Dans les citations qui suivront, nous respecterons la graphie et la ponctuation des textes originaux.

6 1-2.

7 1-31. (Nous avons reproduit ce texte partiellement [pp. 353-355, 361-362, 362-363, 366-367, 368-372, 373 et 374-375 de l'édition de 1884] dans *la Patrie littéraire, 1760-1895*, vol. 2 de *l'Anthologie de la littérature québécoise* sous la direction de Gilles Marcotte, Montréal, La Presse, 1978, 305-310.)

aveugle, mais malheureusement fort écouté, qu'avait été Edme Rameau de Saint-Père, d'abord dans *la France aux colonies* qu'il avait publiée à Paris en 1859⁸, puis dans les conférences que, à l'invitation des Canadiens français, servilement reconnaissants, il avait prononcées en différentes villes de l'Amérique française⁹.

Le rôle de la littérature

Dans la première partie de son essai (par. 1-6), David définit le rôle de la littérature. Force nous est de constater que la conception de ce rôle n'a guère changé au Bas-Canada depuis 1837. Dans *le Populaire* du 10 avril de cette année-là, l'appel "À la jeunesse canadienne" de Leblanc de Marconnay commençait comme suit: "La littérature fonde la gloire des peuples"¹⁰, près de vingt-cinq ans plus tard, l'essai de David débute par une phrase similaire: "Entre tous les moyens par lesquels un peuple peut acquérir de la gloire et de l'influence, la Littérature est sans contredit un des plus puissants et des plus nobles". Dans l'un et l'autre cas l'influence de l'enseignement humaniste, fondé sur l'étude des littératures et des civilisations classiques, est évidente. David, par exemple, appuie son assertion sur l'histoire des peuples de tous les siècles: cette histoire nous enseigne que "les plus grandes nations" — la Grèce, l'Italie, la France — "sont celles qui ont voué au sentiment et à la pensée un culte spécial". L'essayiste en déduit que, "si toujours et partout les Lettres ont joué un si beau rôle, celui qu'elles sont appelées à jouer en Canada n'est pas moins grand, et plus qu'aucun autre peuple peut-être", le canadien doit "leur accorder la prééminence qu'elles méritent".

Dès ce point du discours de l'étudiant se manifeste l'influence de Rameau. Le sociologue et démographe avait précédé le littéraire à la tribune du Cabinet de lecture. Il avait prononcé une première conférence, le 23 octobre 1860, sur "la Race française en Amérique"¹¹; une deuxième, le 30

8 *Études sur le développement de la race française hors de l'Europe. Les Français en Amérique. Acadiens et Canadiens*, Paris, A. Jouby, 1859, xxxix, 160, 355p.

9 Voir "Voyages au Canada," journal d'E. Rameau de Saint-Père, présenté par son fils, dans *la Revue de l'Université Laval*, vol. 3, no 6, février 1949, 527-541; no 8, avril 1949, 722-732; vol. 4, no 1, septembre 1949, 75-76; no 2, octobre 1949, 175-186; no 3, novembre 1949, 273-285.

10 No 1,2. (Texte reproduit en entier dans *la Patrie littéraire*, 29-30.)

11 *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 2, no 21, 1^{er} novembre 1860, 324-330; no 22, 15 novembre 1860, 339-346; *L'Ordre* 7, 19 et 21 novembre 1860.

novembre de la même année, sur le patriotisme¹²; et une troisième, le 18 avril 1861, sur son voyage en Louisiane¹³. David les avait-il entendues? Peut-être. Ce qui est sûr, c'est qu'il avait pu lire les deux premières dans *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, et il serait surprenant que le livre ne lui eût pas été accessible. En tout cas, ce sont bien les vues du Français, telles que nous les trouvons exprimées dans *la France aux colonies*, que le Canadien reprend à son compte dans les quatrième et cinquième paragraphes de son texte.

Selon David, inspiré presque textuellement par Rameau, dans leur situation de peuple conquis et entouré d'Anglo-Saxons, les Canadiens n'ont pas le choix: ils doivent laisser à leurs voisins "l'empire de la matière" et "se réserver celui de l'intelligence", domaine bien plus noble. Telle est la mission que Dieu leur a confiée. Leurs pères l'avaient compris, qui apportèrent en Amérique le flambeau de la civilisation catholique, et "le voyageur qui reconnaît quelque chose de supérieur à la matière" en prend conscience dès qu'il met le pied sur le sol canadien: "il lui semble que son âme s'élève plus facilement vers le ciel" et il "voit avec joie qu'ici au moins le veau d'or n'est pas le Dieu de tout le monde". David en conclut, comme Rameau, que, "en laissant s'implanter sur le sol Américain la race française et la race anglaise", Dieu "a voulu mettre l'antidote à côté du poison, en opposant l'esprit à la matière" et "la vérité en face de l'erreur, en plaçant le catholicisme en présence du protestantisme".

Pour donner de l'autorité à ses propos, le jeune conférencier confesse que ce qu'il dit, il le tient d'un homme savant et respectable — qu'il ne nomme pas, mais qui est Rameau — dont il cite la phrase suivante: "Les Canadiens sont sur le continent Américain, les représentants de l'idée Gréco-latine, ils doivent s'emparer du mouvement artistique et littéraire, leurs aptitudes, leur position, leur tournure d'esprit, tout les y appelle". Ainsi seulement ils ne seront pas inférieurs à leurs voisins, car ils auront "sur les autres la supériorité que l'esprit a sur la matière".

Il faut reconnaître que, au passage, David fait un salut à Étienne Parent. En 1861, l'influence de l'ancien directeur du *Canadien*, devenu conférencier écouté et recherché de 1846 à 1852, se faisait encore sentir, semble-t-il, et le disciple de Rameau n'a pas pu y échapper complètement. Aussi met-il une sourdine à son messianisme culturel; dans l'esprit du conférencier qui avait parlé, à l'Institut canadien de Montréal le 22 janvier 1846, de l'importance

12 "Du patriotisme", *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 2, no 24, 20 décembre 1860, 372-377; vol. 3, no 1, 5 janvier 1861, 4-5; no 2, 19 janvier 1861, 12-15; no 3, 26 janvier 1861, 28-30; no 4, 2 février 1861, 37-39.

13 M. Lajeunesse, *Les Sulpiciens et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, 233.

de l'industrie pour la sauvegarde de la nationalité canadienne¹⁴, il écrit en effet:

Je ne veux pas dire que nous devons cultiver les lettres au détriment de l'industrie, et surtout de l'agriculture que les Canadiens doivent regarder, comme le principal élément de leur prospérité et de leur force; mais que nous devons nous servir des richesses qu'elles nous procureront, pour encourager autant que possible les oeuvres de l'intelligence, et les efforts de ceux à qui Dieu a donné plus de talents et d'éducation.

Une littérature nationale, originale

Ce qu'il faut aux Canadiens, c'est une "littérature nationale, originale", affirme David dans la deuxième partie de son essai (par. 7-14). À la suite de l'auteur de *L'Influence d'un livre*¹⁵ et de Louis-Auguste Olivier¹⁶, lecteurs de la "Préface de Cromwell", David croit que, à une Europe "fatiguée du langage énervé et langoureux des romanciers", l'histoire du peuple et du pays canadiens peut fournir les "fortes motions" dont elle a besoin. Il croit aussi que n'accèdent à l'immortalité que les oeuvres profondément marquées du caractère national. Et quand elles le sont, elles atteignent le but principal de la littérature qui est "de transmettre à la postérité les traditions, les usages, en un mot, tout ce qui constitue la nationalité d'un peuple, et de présenter aux générations futures les vertus et le patriotisme de leurs ancêtres". Et comme le peuple canadien ne vivra que s'il reste "fidèle à son glorieux passé" — telle avait été la mise en garde de François-Xavier Garneau dans le dernier paragraphe de son *Histoire du Canada* en 1859¹⁷, soit deux ans plus tôt — ce devoir incombe tout particulièrement à l'écrivain canadien.

"Nous devons donc créer une littérature nationale, mais le pouvons-nous?", se demande ensuite David, dans une formule stylistique à

14 Étienne Parent, 1802-1874, biographie, textes et bibliographie présentés par Jean-Charles Falardeau, coll. "Échanges", Montréal, La Presse, 1975, 113-125. (Texte reproduit en entier dans *la Patrie littéraire*, 80-91.)

15 Philippe Aubert de Gaspé fils, "Préface", *L'Influence d'un livre*, roman historique, Québec, imprimé par William Cowan & fils, 1837, iii-iv. (Texte reproduit en entier dans *la Patrie littéraire*, 124-125.)

16 "Essai sur la littérature en Canada," *La Revue canadienne*, vol. 1, 1845, 28-29.

17 *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, 3^e éd. revue et corrigée, t. 3, Québec, imprimé par P. Lamoureux, 360. (Nous avons reproduit le texte entier de la "Conclusion" dans *la Patrie littéraire*, 109-110.)

la Parent¹⁸. Sans hésiter, il répond oui, car "la littérature étant l'expression d'un peuple, elle sera nationale, si ce peuple a une nationalité distincte," et pour le conférencier il est évident, comme il l'était déjà pour le directeur du *Canadien*, Étienne Parent, au début de la décennie de 1830¹⁹, que les Canadiens forment un peuple distinct²⁰: "nous ne sommes pas Français et encore moins Anglais... nous sommes Canadiens-français". À cette première originalité instinctive, inévitable, s'ajoutera celle qui sourdra tout aussi naturellement et inéluctablement de la description du pays canadien dont la nature est à nulle autre pareille. Ainsi c'est tout de go que la littérature canadienne sera nationale.

Mais alors, comment se fait-il que cette littérature soit "encore si peu avancée"? À cette objection, David répond, comme la plupart de ses devanciers et bien d'autres après lui, que "ce ne sont pas les talents ni l'intelligence qui... manquent" aux Canadiens. Le prouve assez l'existence d'oeuvres comme celles de Garneau et de Ferland, historiens d'un passé glorieux et catholique, la parution récente (en 1861) du *Conseiller du peuple*²¹, "écho d'une âme vraiment religieuse et patriotique", et le *Répertoire national*²² de Huston, collection de "diamants précieux" et d'"étincelles de génie". Si les oeuvres de cette sorte ne sont pas nombreuses, c'est que les Canadiens ont eu trop à faire pour conserver leur nationalité et préserver leurs droits à une époque où il n'était pas facile de se procurer une éducation de qualité; mais aujourd'hui, remarque David avant Casgrain, ils vivent en paix dans un pays prospère où il est facile de

18 "Point de milieu, si nous ne nous gouvernons pas, nous serons gouvernés... Mais ce n'est pas tout de le vouloir, il faut en être capable." Étienne Parent, "Adresse au public canadien", *Le Canadien*, 7 mai 1831. (Texte reproduit en entier dans *la Patrie littéraire*, 72-76.)

19 *Le Canadien*, 21 mai 1831.

20 En 1957, alors que l'on se demande encore s'il existe une littérature canadienne-française, Samuel Baillargeon reprendra le postulat de David au début de son manuel de *Littérature canadienne-française* (préface de Lionel Groulx, Montréal, Fides, x, 460p.); dans une formulation légèrement différente cependant--Baillargeon a lu Lionel Groulx et ce dernier avait lu le Français Gustave Le Bon--: "La littérature exprime l'âme d'un peuple; à peuple différent, littérature distincte". (3^e éd., 1960, 13.)

21 Un compatriote (pseud. de David-Hercule Beaudry), *Le Conseiller du peuple ou Réflexions adressées aux Canadiens-Français*, Montréal, Typographie d'Eusèbe Senécal, 1861, 218, iii.

22 *Ou Recueil de littérature canadienne*, compilé et édité par James Huston, 4 vol., Montréal, de l'Imprimerie Lovell et Gibson, 1848, 1848, 1848 et 1850, viii, 368[8], 376[6], 384[2] et 404[4] p.

s'instruire et de consacrer du temps aux études littéraires. Le temps de la littérature est donc venu.

Les sources à exploiter

À quelles sources puisera cette littérature? Telle est la question à laquelle David répond dans la troisième partie de son essai (par. 15-20). Aux dernières lignes de la partie précédente, il avait énuméré ces sources: "c'est notre *origine*, ce sont nos *traditions*, nos *chroniques*, notre *histoire*, c'est la *nature* si belle du Canada". Le conférencier explicite maintenant sa pensée à la façon d'un créateur. Dans un style lyrique, qui rappelle celui de Louis-Auguste Olivier illustrant des propos de même nature, il évoque ou célèbre la poésie de nos commencements, la beauté de notre foi et de nos moeurs, les aventures extraordinaires de nos voyageurs, les richesses de nos contes et légendes, la grandeur de notre histoire. Il ne manque pas d'exiger, avant Casgrain, et dans des termes tout aussi pressants et prophétiques, que "l'écrivain canadien n'oublie pas de donner à ses productions le cachet religieux":

Qu'il ait sans cesse présents à la pensée ces beaux mots, *Religion* et *Patrie*, ces mots gravés autrefois en caractères bien plus durables dans les coeurs de nos pères, qu'ils ne le sont sur nos bannières. Oui, s'il est un pays, où la religion et la poésie doivent se donner la main, c'est bien en Canada! et le jour que l'alliance de ces deux nobles filles du ciel sera brisée, la source la plus féconde de notre littérature aura tari, puisque c'est la foi et la piété qui ont enfanté, sur ce sol, tout ce qui fait notre orgueil et notre gloire.

David insiste particulièrement sur la nécessité qu'il y a, pour la littérature canadienne, si elle doit être "nationale, originale", d'exprimer fidèlement les "beautés naturelles de notre pays", entre autres ses "lacs immenses" et ses "forêts sans limite", son fleuve "si poétique" qu'il fait l'envie de l'étranger, et même ses hivers rigoureux; voici la façon de s'y prendre dans ce dernier cas:

... il vient un temps où tout disparaît sous une épaisse couche de neige; c'est le temps des frimats, de notre long hiver dont les Canadiens varient la monotonie par leurs divertissements traditionnels, leur gaieté proverbiale. Il nous faut alors la description de quelqu'une des plus belles nuits de cette saison, bien sévère sans doute, bien mélancolique; mais qui pourtant a tant de charmes. Le ciel sera pur et limpide, comme il l'est presque toujours en Canada; la lune s'avancera radieuse à travers la voûte étoilée et prolongera ses rayons si loin dans la campagne, que la nappe éblouissante et argentée qui la couvre semblera se confondre, à l'horizon, avec le firmament. Si le poète rehausse l'éclat de cette scène par les flots de lumière que fera jaillir en tous sens une aurore boréale, il aura fait un tableau ravissant. C'est ainsi, Messieurs, que,

dans ce beau Canada se trouve réuni ce qui inspira l'imagination sombre et gigantesque d'un Ossian et la muse gracieuse d'un Virgile; ce que l'Anglais rêveur et mélancolique aime et ce qui plaît au caractère tour-à-tour noble et enjoué du Français.

La situation de la littérature canadienne

La quatrième partie de l'essai davidien (par. 21-23) débute par un appel à la jeunesse qui n'est pas sans rappeler encore celui de Leblanc de Marconnay: "C'est à la jeunesse surtout, dont l'imagination est plus vive et l'âme plus sensible qu'il appartient de chanter les gloires de notre passé, les beautés de notre sol; qu'elle ne permette pas que des étrangers viennent s'emparer des trésors que la Providence y a prodigués avec tant de libéralité".

David laisse ensuite entendre une plainte qui fait écho à celle que Joseph Doutre avait formulée dès 1844 dans la "Préface" aux *Fiancés de 1812*²³:

On le sait, le talent a besoin d'applaudissements, autrement il ressemble à une fleur qui ne reçoit pas de rosée, il languit et dépérit. Et certes, il faut l'avouer avec regret, il n'a pas toujours joui en Canada de l'estime et des sympathies qui lui sont dues; on est peut-être trop porté encore à décerner à des oeuvres étrangères une supériorité qu'elles ne méritent pas toujours.

Comme Casgrain le fera en 1866, David note "qu'il s'opère, depuis quelques années, au sein de la population canadienne, une renaissance littéraire vraiment religieuse et patriotique". Il rend hommage au Cabinet de lecture paroissial, qui serait l'initiateur de cette renaissance, ainsi qu'à trois autres sociétés littéraires: l'Institut canadien-français, fondé le 3 mai 1858 par des démissionnaires de l'Institut canadien²⁴, le Cercle littéraire, auquel il appartient, et l'Union catholique, simple congrégation mariale qui est devenue société religieuse et littéraire le 11 avril 1858²⁵.

En terminant, David exprime le voeu que "ces belles Sociétés Littéraires si jeunes et cependant si florissantes, sur les bannières desquelles on voit briller en lettres d'or cette belle devise: *La jeunesse est l'espoir de la patrie*,... s'unissent... pour donner l'élan à notre Littérature Nationale". Puis, retournant à ses auteurs classiques, le conférencier suggère que, tout comme en Grèce et en Italie où des couronnes d'olivier ou de laurier ont suscité de

23 *Essai de littérature canadienne*, Montréal, Louis Perrault, v-xx. (Texte reproduit en entier dans *la Patrie littéraire*, 135-140.)

24 Marcel Lajeunesse, *Les Sulpiciens et la vie littéraire à Montréal au XIX^e siècle*, 730.

25 Ibid. 72-73.

hauts faits et de grandes oeuvres, en Canada l'on donne une couronne d'érable pour récompenser "celui qui dans une joute littéraire, sur un sujet purement national, serait l'heureux vainqueur..."

La couronne de Laurent-Olivier David

Nous offrons bien volontiers une telle couronne à l'essayiste Laurent-Olivier David, car son texte nous renseigne d'excellente façon sur la pensée et les attentes d'une grande partie de la génération de 1860. Cette génération se situe au moment crucial de cristallisation d'un mouvement national qui a commencé au tournant des années 1840 et va orienter, pour près d'un siècle, la vie à la fois littéraire et politique de la nation canadienne-française en véhiculant principalement la pensée de deux idéologues, Mgr Ignace Bourget, évêque de Montréal, et Rameau de Saint-Père, qui renversent la façon de voir et de sentir d'un Étienne Parent et d'un Louis-Joseph Papineau.

Laurent-Olivier David a l'heur et malheur de se situer dans ce courant de pensée. Né le 24 mars 1840 au Sault-au-Récollet, petit village montréalais, il n'a que vingt ans au moment où il prononce sa conférence. Éduqué au Collège de Sainte-Thérèse, près de Montréal, il a subi, comme la plupart des jeunes formés dans la dizaine de collèges classiques fondés depuis le début du siècle, l'influence du clergé catholique romain. Étudiant en droit dans une ville qui ne possède pas encore d'université française, sauf l'embryon qu'est le Collège Sainte-Marie depuis 1848, il continue de subir cette influence à l'intérieur d'une société littéraire que dirigent des prêtres et des religieux. Son cas s'apparente à celui de centaines de jeunes fraîchement émoulus des collèges, qui doivent aller chercher dans des associations culturelles le supplément d'instruction dont ils ont besoin pour comprendre le monde et fonctionner avec satisfaction et profit dans la société de leur temps. Quelques-uns tentent d'échapper à l'emprise cléricale et au ghetto conservateur; on les trouve à l'Institut canadien, dont Mgr Bourget a réussi à bloquer le rayonnement au printemps de 1858.

David se libérera plus tard; pour le moment, il appartient au groupe majoritaire de la jeunesse montréalaise. L'idéologie clérico-nationaliste de l'époque, telle que l'a définie progressivement Mgr Bourget, filigrane l'ensemble de son texte; le conférencier y adhère même explicitement en affirmant que *le Conseiller du peuple ou Réflexions adressées aux Canadiens-Français* est un bon livre. Or, cet ouvrage, paru quelques mois seulement avant la conférence de David et signé "Un compatriote" par l'abbé David-Hercule Beaudry (1822-1876), met à la portée du peuple l'idéologie à la mode; craignant pour l'avenir des Canadiens français, le curé de

Saint-Constant (près de Montréal) prêche un retour aux valeurs anciennes et au christianisme de l'Église romaine. Selon deux historiens contemporains, André Beaulieu et Jean Hamelin,

son volume n'est qu'une collection de lieux communs empruntés aux idéologues qui scribouillent dans les journaux. Son originalité est de vulgariser l'idéologie clérico-nationaliste... Si d'aventure un historien se risquait à le parcourir, il ferait ample moisson d'archétypes très révélateurs de la perception que les Canadiens français avaient d'eux-mêmes en 1860...²⁶

Il vaut la peine de noter, toutefois, que, contrairement à maints devanciers et contemporains, dont Casgrain, David, traitant de littérature, ne dit rien des mauvais livres. Serait-ce qu'il juge le sujet trop rebattu? C'est possible: dès la deuxième séance du Cabinet de lecture paroissial, le 18 mars 1857, l'avocat Louis-Wilfrid Marchand avait fait une longue conférence sur "l'Heureuse Influence des Cabinets de lecture et l'influence néfaste des mauvais romans"²⁷, fait plus important, les journalistes catholiques, à la suite des membres du clergé, dont, notamment, le Mgr Bourget des pastorales du printemps de 1858²⁸, avaient répété à satiété, sinon *ad nauseam*, les directives de l'Église sur le sujet. Il n'est pas impossible, non plus, qu'une partie de la jeunesse instruite de 1860 ait trouvé le moyen de vivre avec ces directives, un peu comme l'avait fait la jeunesse plus libérale des décennies de 1840 et de 1850. En 1844, Joseph Doutre avait osé écrire que *les Mystères de Paris* étaient "une savante école de discipline privée et publique"²⁹. Une douzaine d'années plus tard, Antoine Gérin-Lajoie n'aimait pas que sa future épouse lise des romans³⁰; pourtant, à l'instar de son beau-père, Étienne Parent, il semble bien en avoir lu plus d'un, lui qui non seulement allait s'efforcer d'en écrire un bon pour l'instruction de ses

26 Dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, t. 1: *des origines à 1900*, 2^e éd. revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1980, 138-139.

27 *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 1, no 5, 1^{er} mars 1859, 73-76.

28 "Sur l'Institut canadien et contre les mauvais livres," dans *Mandements, lettres pastorales, circulaires et autres documents publiés dans le diocèse de Montréal depuis son érection*, t. 6, Montréal, imprimés par J.A. Plinguet, 1887, 24-37 (les pages 24-30 et 37 sont reproduites dans *la Patrie littéraire*, 272-277); "Contre les mauvais journaux", dans *Mandement, lettres pastorales, circulaires et autres documents publiés dans le diocèse de Montréal depuis son érection jusqu'à l'année 1869*, t. 3, Montréal, Typographie "le Nouveau Monde", 1869, 380-410 (les pages 393-410 sont reproduites dans *la Patrie littéraire*, 277-289).

29 *Les Fiancés de 1812*, xiii.

30 Voir René Dionne, *Antoine Gérin-Lajoie, homme de lettres*, coll. "Études", 16, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1978, 223-224.

frères et de ses compatriotes³¹, mais avait déjà acheté pour la Bibliothèque du Parlement — avant 1858, il est vrai — au fur et à mesure qu'elles paraissaient en France, les grandes oeuvres romanesques mises à l'Index par l'Église³².

Il faut noter aussi que David met tout son espoir dans la jeunesse: c'est elle qui doit construire une littérature "nationale, originale". Cette façon de voir est d'un jeune, bien sûr, mais il est remarquable qu'espérer ainsi soit, depuis deux décennies au moins, une sorte de tradition au Canada français. Pour bien des raisons, dont les suivantes. Depuis le début du siècle, l'éducation humaniste des collèges a orienté les jeunes vers la littérature: ce sont de jeunes anciens de ces collèges qui ont produit les oeuvres marquantes des années 1830 et 1840, et il se trouve que les sociétés culturelles des années 1850 ont entretenu les espoirs et les velléités littéraires de nombreux jeunes. De plus, l'attention que, à l'instigation de Mgr Bourget, l'Église ne cesse de porter, depuis 1842 surtout, à l'instruction de l'ensemble de la jeunesse a valorisé la formation et la nécessité de jeunes élites, instruites et catholiques, qui fonderaient un nouveau Canada français. Des étudiants comme David répondent à l'appel avec d'autant plus d'enthousiasme et de foi que la prospérité apportée par l'Union les rend optimistes.

Dans quelle direction vont-ils ces jeunes? Vers l'alliance du religieux et du national³³ dans une sorte de théocratie au service de laquelle sera la littérature, comme l'écriront noir sur blanc Casgrain en 1866 et Lemay en 1880³⁴. Le 31 mai 1858, dans sa lettre pastorale sur les mauvais journaux, Mgr Bourget avait défini avec force et clarté le patriotisme religieux, "bien de famille" dont la conservation s'impose comme un "devoir":

Le patriotisme religieux est l'amour tendre, fort et désintéressé, que la religion seule peut inspirer pour la patrie. Ceux qui sont animés de ce patriotisme ont pour principe que leur âme est à Dieu, et leur corps à leur pays. Ils vivent donc de la même vie, en ne vivant que pour la religion et la patrie. Voilà pourquoi ils sont en même temps bons chrétiens et bons citoyens.

31 Voir *ibid.* 248-259.

32 Voir *ibid.* 256-257, note 297.

33 Pour quelques aspects du rôle des collèges dans cette alliance, voir *ibid.*, 62-65.

34 [Discours sur la littérature canadienne et sa mission], dans H.-J.-B. Chouinard, *Fête nationale des Canadiens-Français célébrée à Québec en 1880 [...]*, Québec, Imprimerie A. Côté et Cie, 1881, 374-383. (Les pages 375-376 et 381-383 sont reproduites dans *la Patrie littéraire*, 368-371.)

Ce patriotisme religieux fait que le bon citoyen aime et défend sa patrie comme s'il était prêtre; et que le prêtre aime et défend sa patrie comme s'il était citoyen. Avec cet amour mutuel, ces deux hommes se rencontrent, tantôt sur le terrain de la politique, et tantôt sur celui de la religion, sans jamais se blesser. Tout au contraire, ils s'entr'aident, avec tant de cordialité, que toujours ils prospèrent dans leurs entreprises, qui n'ont du reste d'autre but que le maintien des bons principes et le bonheur du peuple.

Car c'est un axiome, avoué de tout le monde, et proclamé avec enthousiasme par toutes les bouches religieuses et politiques: *Que l'union fait la force*³⁵.

Cette définition venait à un moment où l'Évêque ultramontain commençait à triompher pour de bon, et l'idéologie clérico-religieuse avec lui, tandis que les jeunes sentaient que, s'ils se serraient les coudes, l'avenir pourrait être attirant.

C'est donc en des temps propices que, l'année suivante, avait paru *la France aux colonies*. Son auteur, qui n'était jamais venu au Canada, mais avait bien compris les Canadiens³⁶, comme ceux-ci ne cesseraient de le lui répéter par la suite, voyait en couleurs idéales la situation du Canada français. Il prédisait même que les Canadiens pourraient, de la hauteur de leur intelligence, régner un jour sur l'Amérique du Nord. Le moyen était à leur portée, même s'ils n'étaient pas riches et n'avaient qu'un faible pouvoir politique et économique; il s'agissait simplement pour eux, laissant aux Anglais la politique, le commerce et l'industrie — qui engendrent la corruption des mœurs — "de s'appropriier avec désintéressement et une noble fierté le côté intellectuel, scientifique et artistique du mouvement américain, en s'adonnant avec préférence au culte du sentiment, de la pensée et du beau"³⁷. Explicitant sa pensée, Rameau décrivait la marche à suivre:

accorder un moindre souci à l'industrie et au commerce, s'adonner davantage à l'agriculture, plus utile peut-être pour la vraie puissance des nations, et moins répulsive certainement au développement intellectuel; s'attacher avec la plus grande sollicitude, non pas seulement à répandre l'instruction, mais à en rehausser le niveau en même temps que celui de l'intelligence générale, marier l'élévation des pensées à la science la plus sérieuse, et rehausser par la beauté de la forme la solidité de la pensée, voilà le but que les Canadiens doivent se proposer, et l'essence même du caractère national, se faisant jour par leurs tendances et leurs goûts, les y portera naturellement³⁸.

35 "Contre les mauvais journaux", 401.

36 Pour une brève présentation de Rameau, voir Jean Bruchési, *Rameau de Saint-Père et les Français d'Amérique*, Montréal, les Éditions des Dix, 1950, 15-21.

37 E. Rameau, *La France aux colonies*, 263.

38 Ibid. 264.

Le prophète, qui avait loué la simplicité et la modestie des Canadiens, terminait son livre par des phrases présomptueuses:

Dans (l)le double développement de la simplicité des moeurs et de la culture de l'esprit est renfermée toute la destinée des Canadiens; fortifiés par la liberté, appuyés sur la croyance et la prière, ils se trouveront naturellement appelés à jouer un rôle considérable et fécond dans la civilisation de l'Amérique du Nord, et ils verront croître leur avenir, comme ils ont vu leurs pères résister et survivre à toutes les infortunes de leur passé; réalisant ainsi la pensée du philosophe antique, *mens sana in corpore sano*...; la vérité produit l'un avec la vertu, la liberté donne l'autre avec la science, et l'union de ces deux termes fait la prospérité et la force des peuples³⁹.

La voie que proposait Rameau était plus attrayante que celle de Parent, vieux sage qui exigeait que les Canadiens disputent aux Anglais et aux Américains leur part des richesses du continent nord-américain; la vision saint-pèrienne de l'avenir s'ajoutait plus facilement à l'enseignement clérico-nationaliste. En sus, le message tombait de haut, venant d'un Français qui avait beaucoup étudié les Canadiens et les aimait d'un coeur ému. Rameau devait séduire, et il séduisit, malheureusement, presque tout un peuple: il a promu l'anti-étatisme, l'agriculturisme et le messianisme, traits caractéristiques de la pensée canadienne-française pendant près d'un siècle⁴⁰. La littérature des années suivantes porte sa marque; Casgrain et bien d'autres critiques et historiens, après David, s'en inspirent abondamment, et les créateurs se situeront longtemps dans sa mouvance. Les chefs religieux développent et enrichissent le thème de la mission de la nation canadienne-française en Amérique; d'intellectuelle et civilisatrice qu'elle se qualifiait chez Rameau, cette mission devient spirituelle avec Mgr Laflèche (1866)⁴¹, voire une vocation surnaturelle pour Mgr Louis-Adolphe

39 Ibid. 275.

40 Voir Michel Brunet, *La Présence anglaise et les Canadiens. Études sur l'histoire et la pensée des deux Canadas*, Montréal, Beauchemin, 1964, 112-166: "Trois Dominantes de la pensée canadienne-française: l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme." (Cet "essai d'histoire intellectuelle avait d'abord paru dans *Écrits du Canada français*, no 3, 1957, 33-117.)

41 "Discours de M.L.F. Laflèche, V.-G., prononcé lors de la fête de la Saint-Jean Baptiste à 'Ottawa', lundi le 25 juin, 1866", dans *Oeuvres oratoires de Mgr Louis-François Laflèche, évêque des Trois-Rivières*, publiées par Arthur Savaète, Paris, Arthur Savaète, éditeur, [s.d.], 49-62. (Texte reproduit en entier dans *la Patrie littéraire*, 478-489.)

Paquet (1902)⁴², et c'est ainsi que la considérait encore, en 1945, le Comité permanent de la survivance française en Amérique⁴³. Et tout ce monde est littéraire! Voilà comment le voeu davidien d'une littérature nationale a été exaucé... Le jeune étudiant avait été bien inspiré par ses maîtres et de Saint-Père!

Université d'Ottawa

42 "Sermon sur la vocation de la race française en Amérique, prononcé près du monument Champlain à l'occasion des noces de diamant de la Société St-Jean-Baptiste de Québec, le 23 juin 1902", *Discours et allocutions*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1915, 181-182; repris dans *Bréviaire du patriote canadien-français*, sermon du 23 juin 1902, commenté par le Chanoine Émile Chartier, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925, 49-59 (c'est le texte intégral de cette édition que l'on trouve dans *la Patrie littéraire*, 500-508).

43 *La Vocation de la race française en Amérique du Nord*, Québec, le Comité permanent de la survivance française en Amérique, 199 p.

KENNETH HOEPPNER

The Image of the Reader in Literary Essays Published in *Queen's Quarterly*, 1893-1929

My paper investigates the image of the reading public as revealed in the polemical essays, essays in modern literature, and essays on Canadian literature published in *Queen's Quarterly*. I will limit my discussion to essays published in that journal between 1893, the year of its inception, and 1930, a year somewhat arbitrarily chosen as marking the end of post-war Canadian nationalism coincident with the beginning of the Depression. Until the 1920's, *Queen's Quarterly* was the only Canadian university quarterly publishing essays on literary subjects, the *University of Toronto Quarterly* having published Volumes 1 and 2 in 1895 and 1896 but suspending further publication until 1931, and the *Dalhousie Review* not having started until 1921. My purpose in undertaking this investigation is to try to reconstruct "the norm system of a reading group." Rien T. Segers notes that

on the basis of pronounced value judgements one may reconstruct the norm system of a reading group. Felix Vodička (1942), Hans Robert Jauss (1970) and Jochen Schulte-Sasse consider the reconstruction of the norm system of a reading group as one of the most important tasks in the study of literary evaluation (Segers, 88).

My working hypothesis is that the essayists believe readers seek spiritual fulfillment from literature, an Arnoldian idea present in Frye's image of the reader's anagogic experience as well. E.D. Blodgett has noted Canadian criticism's "belief in the spiritual and even occasionally messianic character of Canadian literature" (6); I will explore the interplay of readers' and writers' values that made such a belief acceptable. The cultural and political implications of the spiritualization of literary experience in Canada are beyond the scope of this paper, although my investigation might serve as a basis for testing Terry Eagleton's model of the ideological implications of conflating literary and religious experience ("The Rise of Literature," *Literary Theory*).

While this paper tries to show that writers of polemical literary essays in

Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires
Towards a History of the Literary Institution in Canada: 3rd Conference
ISBN-0-921490-03-8/171/\$02.00

•University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature

Queen's Quarterly invariably assert the essential spirituality of literary experience, it also concerns itself with the conditions that made such assertions credible, for the existence of that spirituality is never logically demonstrated. My essay tries to identify the rhetorical strategies that writers used to establish their credibility. Rhetorical qualities of a text are employed to have an impact on readers. By examining the rhetorical strategies writers use, we may infer the writers' concepts of readers. George A. Kennedy in *New Testament Interpretation Through Rhetorical Criticism* makes the point that "there is a distinctive rhetoric of religion ... and at the heart of it lies authoritative proclamation, not rational persuasion. Those who accept religious teachings generally do so because of their perception of certain qualities in the person who utters them and because of their intuitive response to the message" (6). In rhetorical terms, the rhetoric of spiritual experience depends primarily on the "ethos" established by the writer, and secondarily on "pathos" or the emotional response of the reader. "Logos" or logical argument may be present in the form of presentation, but the premises are not logically demonstrated. I believe Kennedy's model fits the literary essays I am discussing. First of all, the nature of the readers addressed predisposes them to accept the authority of the essayists. Secondly, the essayists employ the rhetoric of authority, and thirdly, they employ rhetorical figures and tropes in an attempt to make readers' responses to literary texts and literary essays coincide.

What is the image of readers that emerges from a review of the literary essays in *Queen's Quarterly*? The reader is the university graduate interested in maintaining contact with the university community, interested in, but not a specialist in, the various arts and sciences, a reader who wants to understand the ideas informing the news of the day. Here already I note the idealist basis for the journal's existence. They may be the members of the English Club, not professional literary scholars, whom P.G. Campbell addresses on "Sex in Fiction," (1927) or they may be George Herbert Clarke's after dinner reader pondering "What is Literature" (1926). Cappon addresses the merchant or lawyer of broader interests (27). The readers, then, are presumed to be engaged in business or public affairs; they are not members of a leisure class. The readers are interested in social amelioration, but believe this is best brought about indirectly as W. L. Grant in "The Education of the Workingman" (164-65) and E.F. Scott in "The Effects of the War on Literature and Learning" (155) assert. The readers are aware of Canadian writers; in the period under examination twelve of the essays on literary subjects were on Canadian writers.

We can try to recreate the value system of *Queen's Quarterly's* implied readers by identifying those values writers assert but do not argue, values

readers and writers have in common. The after dinner reader, relaxing after a day's dealing with practical affairs, may reflect longingly on what he (more often than she) recalls as a more leisurely time spent reading the classics and studying the 'highest things' while at university. In that mood the reader may well share Campbell's, Macdonald's, or Scott's belief in the value of the old-fashioned. But the old-fashioned is not yesterday's orthodoxy, as W. L. Grant's essay on "The Education of the Workingman" makes clear:

laissez-faire liberalism of the nineteenth century is being challenged. Instead of individualism, a return "to the truth voiced by Aristotle that 'man is by nature civic'.... The recognition of this principle, with all its implications, will take us a very long way. It means that Thomas Carlyle and John Ruskin were essentially right, and Mill and the Manchester School essentially wrong; it means that we must recognize with Carlyle that the Cash Nexus is an inadequate bond for the members of a state and must be supplemented by something deeper and more spiritual (159).

It is the older, more eternal idea of the unity of the spiritual and the practical, for as Grant says, "[i]deas without education mean the triumph of the half-baked; and the results of the triumph of the half-baked are manifest to the world in Russia to-day" (160). The liberal education is useful, not because it prepares the student for a particular profession or trade, but because the student is "fitted for the greatest of all professions, that of citizenship, and therein he finds a bountiful stimulus" (165).

While that noble goal of a liberal education should be available to all, few will actually attain it. Writers assume their readers agree in their disparagement of the many, the mob, and popular taste. Rudyard Kipling (Peacock, 254), Charles G.D. Roberts (Stephen, 53), and even Dickens (Edmonds, 34) are criticized for pandering to the popular. Those who do become truly educated participate in a universal culture, as Clarke makes clear: "It [literature] must be at once brave and beautiful, strenuous and serene, unique and universal. Universality, style, root-serenity — in this trinity men have long felt that Literature consists" (139). As the image of the trinity suggests, readers and writers believe the literary and the religious to be analogous.

So much an article of faith is the connection that it need only be affirmed in order to be used as a touchstone with which to distinguish good writing from bad. Its confession, both directly and through biblical allusions, confirms the critic's authority, an authority that can then be used to make further assertions. George Herbert Clarke considers the connection between poetry and the spiritual to be so obvious as to be in danger of being forgotten:

It is hard to remember, and harder still to realize, that Literature is nothing if it is not an art, that Art is one, and that its oneness is of ideal, of spiritual, birth and being. It sees spirit, interprets spirit, appeals to spirit, evokes response from spirit. (130-31)

He then quotes Sidney Lanier and Cardinal Newman on the distinction between "words, words, words" (Hamlet), and the "Word" of the Apostle John. Lanier comments on the opening of the Gospel: "In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God," and Clarke continues,

On the one hand, "words, words, words," on the other, "the Word was God." "Here," says Lanier, "if we read between the lines, we have the highest ideal of Literature." And Lanier spoke true, for *Logos*, as Cardinal Newman wrote, stands for both *reason* and for *speech*; "which are in a true sense one, speech being the double, the instrument, the channel, of the intellect's speculations." There, then, are the two views, the one regarding Literature as a blind tangle and jungle of words, the point of view of many millions who evade or ignore it; the other representing the thought of those who welcome it gratefully as an abiding witness to the existence of a God of Beauty and of a Gospel of Art (131-2).

The valorized 'Word' of poetry is the 'transcendental signified' Derrida derides, but the 'touchstone' by which critics writing in *Queen's Quarterly* assess literature.

J.F. Macdonald judges imagism to be misguided: "The attempt to make the presentation of 'images' the main business of the poet seems to me a narrow and mistaken conception. The poet, says Carlyle, 'is a vates, a seer; a gift of vision has been given him'" (29). That vision must be expressed through the harmonious sounds of metrical verse. W.D. Taylor applies the test to Robert Bridges' poetry, noting that Bridges has the qualities of the poet:

In the process of selection he has sure guides; he has the practice of the poets of the past, and that innate consciousness of beauty possessed by all men but more especially by the poets — that consciousness which is proof of a mysterious kinship between men and the perfect pattern of beauty laid up in the heavens (326).

That the spiritual quality of literature is allied with its moral effect, uniting aesthetic pleasure with practical results, P.G.C. Campbell makes clear:

Literature, however excellent it may be artistically in form, in clearness and skill of presentation, however attractive it may be to a large number of people, if it obviously has a deteriorating effect on those people, then it has no place in organized society,

which has gradually come into being not merely for physical advantages of less danger to life, greater comfort and so on, but also for the sake of a moral and spiritual evolution, that forms the true meaning of history (89).

Only literature which concerns itself with the 'highest things,' with love transcendent rather than physical, will lead to that spiritual evolution (83). Campbell does not appeal to the prudish reader; he appeals to the public-spirited reader. This distinction is important to note, for *Queen's Quarterly* is addressed to the reader who is interested in the public good. Literature is seen in a social context.

Canadian writers, too, must be judged by their writing's ability to transcend the material world. Lionel Stevenson notes that "it has always been one of his [the poet's] chief functions to explain transcendently the current cosmic theories of philosophy and science ... but a materialistic poet is a contradiction in terms" (144). Striking the familiar note that nature, Canadian nature, is the vehicle for transcendence, Stevenson asks: "If man is akin to the Earth as a physical being, why should Earth not be akin to man as a spiritual being?" (15) He concludes that Canadian poets have been successful in adapting new, post-Darwinian views of nature to their purposes:

... the poets, in adopting the new system, expanded their religious concepts to accord with it; the task was easier for them than for other men, for the poets' mystical faith has always been nearer to this sublimated pantheism than the established creeds have been. (153)

S.W. Dyde, writing about George Frederick Scott, makes a similar point about the connection between poetry and nature: "The poet rightly dwells upon the union of man with the divine as the completion of human life, but his union cannot be obtained by setting aside nature" (80). He notes that Scott may fall short of this ideal, but is capable of attaining it:

Indeed, in order to steep his verse in the calm faith, which is characteristic of all great poets, he has only to take more fully to heart his own wise words.... He has to wring joy out of the human heart itself, and also, we may add, out of nature, however hard this task may be, if he is to sing all the notes of 'A Song of Triumph' (81).

In this endeavour of transcending the terrors of nature, Carman and Charles G.D. Roberts succeed. James Cappon notes of Carman's style that "[i]t is a style which lifts successfully the phrase and sentiment of the old romantic school into a new region of transcendental impressionism" (664). And A.M. Stephen enunciates the by-now familiar standard and finds that

Roberts measures up: "The great poet is the Interpreter, the Creator who deals with life as his material, moulding therefrom images which are in accordance with the mode of his time-period or shaping symbols which prefigure the perfection of a day which has not yet dawned for us" (50). "If our search reveals him as the interpreter and seer, we may then, indeed claim for him a place among the master artists of all time" (52). Stephen's search is successful; Roberts' poetic vision distinguishes him from the non-transcendent thought of the English philosopher Spencer:

With Spencer, he must have trodden the intricate and delicately balanced way of syllogism and mathematical reasoning until, beyond the boundaries of thought, he paused before the mystery of the First Principle. But, unlike the English philosopher, Roberts was possessed of a poet's vision. When thought had carried him to the edge of the abyss there were wings provided for him. His intuitions were strong enough to bear him beyond the darkness of the scientific mind and to bring him assurance that reality existed in the unseen and spiritual forces of which Nature is merely the outward manifestation. (52)

I believe I have cited a sufficient number of examples to make the point that the literary essays in *Queen's Quarterly* directly assert the spiritual quality of the literary experience, thus employing what Kennedy has called the rhetoric of religion dependent upon authoritative proclamation. The credibility of the critics is established by their expressing views their readers hold as natural principles. But as the last example, Stephen's appreciation of Roberts, illustrates, critics also make use of other rhetorical devices. I would like to conclude this paper by examining the ways in which these devices contribute to the establishment of the critics' authority.

Often the language is itself biblical. Clarke, in "What is Literature" cites British and European writers as his authorities and concludes the section with "thus our cloud of witnesses" (137), alluding to Hebrews 12:1. We have already noted his use of the image of the trinity to explain the mystery of art (139). Campbell invokes the authority of St. Paul's "[e]vil communications corrupt good manners" to support his case for avoiding what he considers immoral literature (87). W. Gordon combines biblical and Arnoldian echoes in his assessment of poets' achievements during the war:

Those who have achieved the finest poems of the War had been craftsmen for years, although many had published nothing. But the War lifted their eyes to the hills, it made them part of a great brotherhood of service and sacrifice, it helped them, in all the welter of madness and suffering, to see life more steadily and whole. (76)

E.R. Peacock uses the Psalmist's phrase, "the beauty of holiness" to valorize

the poet as prophet: "He alone gives men glimpses of the 'beauty of holiness,' towards which we all grope blindly" (240).

I conclude with an examination of some of the rhetorical figures in essays on George Frederick Scott and Archibald Lampman, suggesting that through the use of figures rather than logic, the critics also employ the rhetoric of religion by trying to recreate the spiritual experience of literature in the reader of the article. Dyde applies to Scott's task Goethe's image of nature as "*der Gottheit lebendiges Kleid*,"

a living dress woven in the loom of time and showing forth the divine mind. The pattern of this garment, to continue this figure, it is the work of the poet to disclose, even when he sings of some special object, since the little flower, as seen by the poet's eye, contains something of God and man (78).

That his analysis of poetry consists mostly of metaphor and illusion, the following passage illustrates:

A short poem, such as Wordsworth's "Daffodils," though it does not undertake to justify the ways of God to nature, may yet be so pervaded by the feeling of beauty, truth and goodness of nature as to create in the reader a confident joy. In this poem daffodils dance in sprightly glee, praising the Eternal, just as of old the little hills had been said to clap their hands. Again, in Browning's "An Incident of the French Camp," the courage of the lad in planting the flag in the market place of Ratisbon, and the fine modest pride which sends him, when he has only a few minutes to live, galloping with the news to Napoleon, not only suggests the valour of all the troops on the occasion, but gives us a heightened faith in human heroism (80).

We note first of all the allusion Milton's *Paradise Lost*, associating Wordsworth's short poem to the grand design for poetry. The second allusion, likely to Psalm 98:8, "Let the floods clap their hands: let the hills be joyful together," links the poem to the poetic use of nature in praise of the Divine. The long periodic sentence immediately following these two references expects the reader to assent to these principles of poetry and hold them in memory right to the end of the sentence. At that point the reader links "faith in human heroism," poetic beauty, and "praising the Eternal," simultaneously agreeing with the writer by having identified the allusions, and granting authority to the writer by seeking for ways to create closure in the periodic sentence by making those principles of poetry fit the reference to Browning's poem.

Muddiman's assessment of Lampman's poetry employs similar techniques. He writes of *Alcyone* that "[a]s I leaf through this volume, I am reminded of fruit that once dew-kissed, juicy and roseate glistened amid green foliage, but

has now grown dull and tasteless through prolonged exposure in a greengrocer's window" (242). Through metaphor rather than analysis and argument, the critic tries to recreate in the reader their common response to poetry. Muddiman's comments comparing Lampman to Keats devalue Lampman's work for its lack of universality: "He had no universality of sensuousness. Lampman's only sensuousness was in words, not in ideas or feelings" (239), a point asserted and then confirmed through the use of a simile: "Lampman confronted with real Keatsian ideas would have felt like a Sunday school in the Moulin Rouge in its maddest nights of old" (240).

The reference to being out of place in Paris follows Muddiman's assessment of the influence of place:

He [Lampman] might wallow in 'Spenserian vowels that elope with ease,' but born in respectable Ontario he could not swoon drunken from pleasure's nipple.... In Ottawa he had small chance for other intellectual life or acquaintance with the arts. Far from artistic movements, the theatres, ballets, cafes, studios, the charm of salons, where women are not only decorative but intellectual centres; many miles away from the world's capitals where fashion and taste are made — the only wonder is, perhaps, that the poet achieved so much. Strange women, strange thoughts like strange drinks were not his earthly portion. (239)

Place is seen as determinant. Muddiman expects his readers to accept his explanation. His readers presumably also feel themselves to be "far from artistic movements, the theatres, ballets, cafes, studios, the charm of salons, where women are not only decorative but intellectual centres...." The line "strange women, strange thoughts like strange drinks were not his earthly portion," equating strange women with strange thoughts, likening both to strange drinks, requires that the reader be capable of filling in some rather large gaps. First, the true poet will have strange thoughts. Second, these thoughts are occasioned by strange women or strange drinks. Third, inhabitants of the boonies, lacking access to strange women whose effect is like strange drink, may hope for better luck in the next world. On a more abstract level, Muddiman expects the reader to agree that the muse is female, that she transports the male poet into the spiritual realm, the truly universal realm.

In the spiritualization of the literary experience, critics become the priesthood. Critics receive priestly power and authority in two ways: a) from their being privy to the mysteries of creation, and b) from asserting values that their readers share. Publication in a university quarterly suggests that the essayists have the first kind of authority. Thus their pronouncements based on their authority enhance their own power and that of the institution which sponsors them. Editorial policy also enhances that authority. Critics

tend to deal with a writer's entire work in one essay — the overview once again establishing the writer's authority. One might also infer that the readers of *Queen's Quarterly* are people of taste and judgement who need only read one essay on a writer in order to form their assessment. Nor is the journal a forum for literary debate. In the period I have looked at, no writer has been dealt with in more than one essay, and none of the literary essays made reference to any other such essays having appeared in the journal.

As I said at the beginning, an examination of the significance of the spiritualization of literary experience is outside the scope of this paper. I have tried to show how it was done in the literary essays published in *Queen's Quarterly*.

Mount Royal College

Works Cited

I. Essays in "Queen's Quarterly"

A. Polemical Essays on General Literature

- Campbell, P.G.C. "Sex in Fiction." *Queen's Quarterly* 35.1 (1927): 82-93.
Clarke, George Herbert. "What is Literature." *Queen's Quarterly* 34.2 (1926): 130-48.
Edmonds, W. Everard. "The Dramatic Power of Dickens." *Queen's Quarterly* 19.1 (1911): 31-38.
Gordon, W. "On English Poetry of the War." *Queen's Quarterly* 27.1 (1919): 62-84.
Macdonald, J.F. "Imagist Poetry: A Review." *Queen's Quarterly* 24.1 (1916): 23-37.
Peacock, E.R. "Interpretation of Life by Modern Poets: Rudyard Kipling." *Queen's Quarterly* 9.4 (1902): 239-257.
Sansom, Margaret Best. "Mrs. Gaskell's Place as a Novelist." *Queen's Quarterly* 27.1 (1919): 93-100.
Taylor, W.D. "The Poet Laureate." *Queen's Quarterly* 21.3 (1914): 320-327.

B. Essays on the Role of Literary Education

- Cappon, J. "Literature for the Young: Notes on the High School Reader." *Queen's Quarterly* 1.1 (1893): 27-39.
Grant, W.L. "The Education of the Workingman." *Queen's Quarterly* 27.2 (1919): 159-168.
Scott, E.F. "The Effects of the War on Literature and Learning." *Queen's Quarterly* 27.2 (1919): 147-158.

C. Essays on Canadian Writers

- Cappon, James. "Bliss Carman's Beginnings." *Queen's Quarterly* 36.4 (1929): 637-665.

- Dyde, S.W. "'The Unnamed Lake' by Frederick George Scott." *Queen's Quarterly* 6.1 (1898): 78-80.
- Fraser, A. Ermatiner. "A Poet-Pioneer in Canada." *Queen's Quarterly* 35.4 (1928): 440-450.
- Muddiman, Bernard. "The Immigrant Element in Canadian Literature." *Queen's Quarterly* 20.4 (1913): 404-415.
- . "William Wilfred Campbell." *Queen's Quarterly* 27.2 (1919): 201-210.
- . "Archibald Lampman." *Queen's Quarterly* 22.3 (1915): 233-243.
- . "Louis Honore Frechette." *Queen's Quarterly* 28.3 (1921): 244-253.
- Poirier, Michel. "The Animal Story in Canadian Literature." *Queen's Quarterly* 34.3 (1927): 298-312; 34.4 (1927): 398-419.
- Stephen, A.M. "The Poetry of Charles G.D. Roberts." *Queen's Quarterly* 36.1 (1929): 48-64.
- Stevenson, Lionel. "Canadian Poetry and the New Universe." *Queen's Quarterly* 33.2 (1925): 143-155.

II. Other Works

- Blodgett, E.D. "European Theory and Canadian Criticism." *Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien* 6.2 (1986): 5-15.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell 1983.
- Kennedy, George A. *A New Testament Interpretation Through Rhetorical Criticism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1984.
- Segers, Rien T. *The Evaluation of Literary Texts*. Lisse: Peter de Ridder 1978.

JEANNE DEMERS

Le manifeste "un discours de la demande," ou La parole exemplaire de Michèle Lalonde

Le texte, c'est cet anneau de Möbius où la face interne et la face externe, face signifiante et face signifiée, face d'écriture et face de lecture, tournent et s'échangent sans trêve, où l'écriture ne cesse de se lire, où la lecture ne cesse de s'écrire et de s'inscrire. Gérard Genette¹

Ce n'est pas tant l'oeuvre elle-même que l'usage qu'on peut en faire qui est politiquement révolutionnaire. Italo Calvino²

Si, comme le suggère Claude Leroy, "*le bon narrataire du manifeste ne lit pas: il effectue la demande du texte, il exécute l'effet dont il est la cible, il adhère aux valeurs qui lui sont administrées,*"³ on doit conclure qu'une place spéciale lui est faite dans le discours manifestaire. Place doublement spéciale puisqu'il s'agirait, toujours selon Claude Leroy, d'un "discours qui n'opère qu'au prix de sa propre dénégation" et dont la "tâche secrète et décisive" est de "transformer son lecteur en événement."⁴ Lieu de la non-lecture de ce

1 *Figures II/essais*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel," 1968, 18. Il se peut que Genette emprunte à Philippe Sollers qu'il cite juste avant ce passage.

2 *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, 73.

3 "La fabrique du lecteur dans les manifestes," *Littérature/Les manifestes*, no 39, octobre 1980, 121.

4 Ibid.

qui prendrait alors le masque d'un non-texte et que trois écrits de Michèle Lalonde m'aideront à cerner: son poème-affiche *Speak White*,⁵ *La Deffence et illustration de la langue québecquoise*⁶ et *Portée disparue*.⁷

Ces textes ne constituent-ils pas en effet, chacun à sa manière, une sorte de 'défense et illustration' avant la lettre du 'parcours théorique' que devait effectuer Michèle Lalonde et qui se trouve recouper l'analyse de Claude Leroy? Relisons certains passages de ce parcours théorique, cet extrait par exemple d'une intervention faite dans le nord de Montréal, lors d'une des rencontres annuelles des écrivains:

... le devoir de l'écrivain n'est pas uniquement de soigner l'expression de sa sensibilité personnelle et d'envelopper son ego de phrases propres à séduire l'univers mais de rendre la parole à la collectivité dont il est issu. De rendre plus signifiante, plus intelligible, la parole prêtée.⁸

Et pour atteindre cet objectif, Michèle Lalonde ne lésine pas sur la façon de s'y prendre! L'oeuvre doit se faire révolutionnaire, au sens qu'il lui faut aller chercher son lecteur où il est:

[l']oeuvre révolutionnaire, si tant est qu'elle diffère de l'oeuvre authentique, ne s'aliène ni à la littérature avec un grand L, ni à la révolution avec un grand R, mais elle peut être appelée à s'humilier jusqu'à son lecteur. C'est en tout cas celle qui, avec les moyens du bord, se donne pour objectif d'opérer chez ce dernier une mutation intérieure profonde et consent à passer par les schèmes de sa sensibilité, non pour les

- 5 Présenté d'abord par Michelle Rossignol sur la scène du Gesù, à Montréal, le 27 mai 1968, dans le cadre du spectacle *Chants et poèmes de la résistance* et repris plusieurs fois ensuite par Michèle Lalonde elle-même. De nombreuses reproductions en ont été faites, une seule reconnue par l'auteur, celle de l'Hexagone (1974). Le texte en a été republié dans l'anthologie que constitue *Défense et illustration de la langue québécoise/suivie de prose et poèmes*, Paris, Seghers/Laffont, coll. "Change," 1979, 37-40, sous la rubrique significative de "Poésie intervenante." Les extraits cités proviendront de cette anthologie.
- 6 Ce texte, un long article paru en avril 1973, dans la revue *Maintenant* (no 125, 15-25), fait partie de l'anthologie citée à la note précédente (9-34) et à laquelle il donne d'ailleurs son titre. Les extraits utilisés proviendront de cette anthologie.
- 7 Poème-manifeste tiré seulement à quelques exemplaires non paginés (75 exemplaires) dont 25 marqués sous presse de A à Y et ornés de trois linogravures de Christine Dufois et 50 autres, numérotés à la main et ornés de deux linogravures (les compagnons du Lion d'or, à Outremont, le 19 janvier mil neuf cent soixante-dix-neuf. Il a été repris aux pages 54-57 de l'anthologie déjà citée. Les extraits utilisés proviendront de cette anthologie.
- 8 "Les écrivains et la révolution," anthologie citée, rubrique "Parcours critique" (161-167), 165.

flatter, mais pour les révéler et les faire éclater, en faisant apparaître dans cet éclatement une vision renouvelée des choses.⁹

L'effet littérature/l'effet manifeste

Un tel souci du lecteur chez Michèle Lalonde ne pouvait se concrétiser qu'en accordant une attention spéciale au code premier de toute société, la langue. "S'ADRESSER À [la collectivité québécoise] DANS SA LANGUE," voilà la mission non ambiguë qu'elle (se) donne à l'écrivain:

J'entends par là: qu'on la régénère cette langue, qu'on la redécouvre, la réinvente, qu'on l'investisse de significations nouvelles, qu'on la colmate à l'aide du français international, qu'on la secoue, la châtie ou qu'on lui fasse éperdument l'amour enfin qu'on en fasse ce qu'on voudra mais qu'on la reconnaisse et qu'on l'adopte comme celle de six millions de parlant-québécois.¹⁰

Ce faisant, précise-t-elle, l'écrivain n'ira pas contre la nécessité qu'il ressent "de témoigner de la vie autour de lui et en lui et de s'exprimer à quelqu'un." Tout au plus pourra-t-il avoir "à se retirer momentanément... de la course aux prix Goncourt." So what, semble dire Michèle Lalonde, qui, on le sait, emprunte volontiers à l'anglais et dont l'écriture se situe toujours au bord de l'emballement, quand il y a urgence, il y a urgence! Aussi s'écrie-t-elle, dans le ton programmatique, presque magique du manifeste, "Mort donc à l'égocentrisme littéraire. Mort au vedettisme. Mort à l'impérialisme étranger en littérature."¹¹

Cette langue toutefois ne va pas de soi. Il faut la choisir *contre* celle du conquérant, l'anglais, et *avec* la française, mais alors dans une relation de fraternité avec celle-ci, non plus de vile dépendance, de triste et de honteuse imitation. La choisir, ce qui suppose choisir de s'en servir. Deux manifestes en particulier, du moins deux textes reçus comme tels, le déclareront avec d'autant plus de fracas qu'ils ne se contentent justement pas d'en faire l'objet de leur propos mais l'utilisent pour en parler et jusqu'à la provocation. *Speak White* d'abord, si efficace qu'il attirait encore récemment les foudres d'un député à l'Assemblée nationale du Québec, un député anglophone, surpris par un journaliste au moment où il l'arrachait du mur

9 Ibid. 166.

10 Ibid. 164.

11 Ibid.

qui l'affichait: le poème l'avait outré.¹² *La Deffense...* ensuite, qui appuie son entreprise de libération/légitimation de la langue québécoise en pastichant le texte matriciel de du Bellay.

Double rupture indispensable à toute quête d'identité: assassinat du père-pouvoir et rejet de la mère-cordon ombilical. Reste à entraîner le lecteur dans l'aventure... Ne faut-il pas "opérer chez ce dernier une mutation intérieure profonde" (Michèle Lalonde)? Le "transformer en événement" (Claude Leroy)? Faire en sorte que l'écriture ne le retienne pas dans ses filets mais le désigne plutôt de manière presque rituelle comme éventuel acteur, chargé de mission, l'embrigade en quelque sorte, lui trace un destin auquel il ne voudra/pourra plus échapper. Remplacer en somme les stratégies qui mènent à l'"effet littérature"¹³ par celles de l'"effet manifeste."¹⁴ Ne faire rien de moins qu'établir un nouveau pacte narrateur/narrataire qui remette en question — détruise si nécessaire — les habitudes de partage proposées par la plupart des oeuvres littéraires.

Est-il besoin de rappeler comment s'effectue ce partage? Les réflexions actuelles des poéticiens en ont, me semble-t-il, suffisamment dégagé les caractéristiques. Lire, explique Michel Charles, c'est installer un dialogue entre deux instances, l'instance livre et l'instance lecteur, au-delà de la simple "relation *binnaire* lecteur-livre" (ou ainsi qu'on l'imagine encore trop souvent, livre-lecteur), "dans la solidarité des instances et la *dynamique* de leurs relations."¹⁵ La lecture, la "littéraire," j'entends, suppose pour celui qui s'y adonne l'acceptation de se dédoubler en *liseur* et en *lu*, exactement comme dans le jeu auquel Michel Picard l'a comparée.¹⁶ Aussi l'histoire personnelle contribue-t-elle à l'effet textuel.¹⁷ Ce qui ne signifie pas que la liberté du lecteur est absolue; le livre ne saurait se limiter à devenir un "tremplin," une "piste d'envol"¹⁸ vers la perte de soi, à moins d'être un roman de type Harlequin, de relever de ce qu'il est convenu d'appeler parolittérature...

Bien lire ou plutôt "[l]ire pour de bon," c'est construire du sens, des sens. C'est d'une part "renoncer à l'*omnipotence* des défenses archaïques

12. Fait rapporté dans *Le Devoir* du 29 mars 1980, p. 2, sous le titre "Scowen n'aime pas le poème: il l'arrache."

13. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1977, 61.

14. Claude Abastado, "Introduction à l'analyse des manifestes," *Littératures/Les manifestes*, 4.

15. Op.cit. 60-61.

16. *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 319 p. Cf. surtout pp. 112 et suivantes.

17. Ibid. 51: "la lecture joue dans l'histoire et dans mon histoire."

18. Ibid. 118.

pathologiquement conservées dans la rêvasserie,"¹⁹ d'autre part dépasser le parcours purement anecdotique du texte, cette lecture que Picard donne comme "aliénée," celle qui prend l'illusion pour le réel et que nous avons tous expérimentée à la petite adolescence, de certains romans d'aventure: un autre type de contact avec le texte qui met son utilisateur hors-jeu, donc hors véritable lecture. Car s'il est admis qu'"[u]n jeu dont on n'est pas conscient n'est pas un jeu,"²⁰ une lecture qui ne s'assume pas ne peut être lecture. Encore faut-il qu'une aire de circulation soit prévue dans le texte pour le sujet-lecteur, que le livre soit réellement en "attente de sens."²¹

Chaque fois qu'un texte est transparent, qu'il se donne en entier au premier regard jeté sur lui, il évacue plus ou moins le lecteur dont il n'a que faire. Il l'évacue lorsqu'il le projette absolument dans l'histoire racontée ou qu'il lui offre le refuge d'une image simpliste et faussée de lui-même. Il l'évacue également quand il l'infantilise, le transforme en disciple en lui retirant toute possibilité de jugement, donc de contradiction par une sorte de surdétermination de ses éléments qui le rend univoque — c'est le cas de l'*exemplum*, de tout écrit étroitement "à thèse," du manifeste en fait. Seule l'oeuvre a besoin du lecteur. Elle se constitue dans la conscience de ce dernier, grâce à la "relation dialogique"²² qu'est l'acte de lecture et à partir d'un texte qui — Wolfgang Iser l'a démontré — dispose d'une nécessaire "composante d'indétermination," est ouvert au non-dit, à l'inattendu, au questionnement. Aussi ne s'épuise-t-elle jamais.

Le manifeste échappe-t-il à ce modèle lié au concept un peu risqué, je le reconnais, mais utile, de "littérarité"? Le commentaire cité plus haut de Claude Leroy pourrait le laisser croire. Il suffit toutefois de relire *Speak White* et *La Deffense...* pour constater qu'il n'en est rien. Nous avons là deux textes qui 'résistent' à la lecture et que le temps n'entame pas vraiment. Et ils ne font pas exception: que l'on pense seulement au beau *Manifeste de fondation du Futurisme* dont les images fulgurantes étonnent à chaque lecture. J'allais écrire 'fonctionnent'... Hésitation significative. Cette idée de fonctionnement rhétorique n'offrirait-elle pas une piste vers la solution du problème posé? Si on la rapproche, bien entendu, de la notion de lisibilité

19 Ibid. 117.

20 Commentaire de Jacques Henriot cité par Michel Picard, 119.

21 Michel Charles, op.cit. 61.

22 Wolfgang Iser, *L'acte de lecture/théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, éd., 1976, 49 et 121.

telle que définie par Pierre Bourdieu, version Jacques Dubois,²³ ce qui suppose l'examen du pacte narrateur/narrataire.

*Le manifeste: un "discours moteur"*²⁴

La lisibilité d'un texte littéraire dépend de la compétence du lecteur face aux nombreux codes qui en investissent l'écriture: code des genres, des styles, intertextualité — celle qui reflète la Bible, par exemple, que Northrop Frye a justement nommé le *grand code*²⁵ — codes idéologiques aussi comme la "structure manichéenne Bien-Mal,"²⁶ auxquels il conviendrait d'ajouter la conception du bonheur, le poids des mythes, la relation au corps, le concept d'autorité, de religion, etc. Tous ces codes interviennent dans la lecture, à des degrés variables et s'il y a subversion, c'est celle même de la littérature. Il peut arriver cependant qu'ils soient programmés pour être subversifs, orientés, afin de déclencher un/des effets précis. Sont alors mis en évidence ceux qui correspondent le mieux chez le lecteur au projet du texte.

Ceux également qui, au-delà de l'expérience individuelle, sont susceptibles d'être partagés par tous les membres d'une communauté. *Speak White* répond tout à fait à cette pratique. Performé, affiché lors des événements politiques que l'on sait, repris en film avec la reconstitution photographique d'un hors-texte, il assume on ne peut plus clairement le rôle de "discours moteur" qu'est le manifeste. Énoncé indissociable des circonstances de son énonciation, il s'inscrit dans la contestation. Il cible un auditoire, double, comme il se doit: le groupe qu'il faut mobiliser dans un nouveau projet de société et les autres dont on doit se méfier, qu'il est urgent d'attaquer, les Bons et les Méchants, quoi! Auditoire qui ne s'y est d'ailleurs pas trompé si l'on en juge par, d'une part, les réactions que *Speak White* a suscitées, d'autre part, les nombreuses publications pirates dont Michèle Lalonde a eu à se plaindre.²⁷

Et le mécanisme est remonté dès le premier vers. Le syntagme "Speak White," c'est l'insulte rappelée, la gifle redonnée aussi souvent (15 fois) que le texte le reprend dans un rythme qui se précipite, celui de la colère: une occurrence par strophe jusqu'à la sixième qui en compte trois, puis de

23 Cf. *L'institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Fernand Nathan-Éditions Labor, 1978, 123-127.

24 Claude Leroy, op.cit. 123.

25 Sous-titré: *La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, coll. "Poétique," 340 p.

26 Jacques Dubois, op.cit. 125.

27 Cf. la publication de l'Hexagone, avant-propos.

nouveau une jusqu'à l'avant-dernière strophe, la dernière ne comportant que deux vers menaçants:

nous savons
que nous ne sommes pas seuls

Insulte qui provoque le groupe visé au premier chef, en connotant l'ennemi, le 'vous' du poème, contre lequel le "nous" doit faire front, ennemi auquel elle s'adresse également, telle un boomerang. Quant à l'image, elle n'a qu'à suivre, son fonctionnement relevant moins de l'*ethos* avec tout ce que ce dernier suppose d'ouverture à l'imprévisible, que d'une vérité — univoque et indiscutable — à enfoncer/faire sienne, d'un consensus à transformer en acte. Rhétorique de l'émotion s'il en est qui marque des points grâce au parti pris 'le destinataire d'abord.' Comment ce dernier ne se reconnaîtrait-il pas dans "les chants rauques de nos ancêtres/et le chagrin de Nelligan" opposés à "l'accent de Milton et Byron et Shelley et Keats"; dans le bruit des machines qui rendent sourd et sale quand l'autre, à la "voix de contremaître," donne des ordres "white and loud," parle de "gracious living" et de "standard de vie." L'autre qui utilise — ici Michèle Lalonde élargit le thème à toutes les minorités, annonçant son éventuelle participation à *Cause commune, manifeste pour une internationale des petites cultures*.²⁸

... un français pur et atrocement blanc
comme au Viet-Nam au Congo
... un allemand impeccable
une étoile jaune entre les dents

Comment le destinataire second pourrait-il rester froid devant pareille strophe:

Speak white
Tell us that God is a great big shot
and that we're paid to trust him
Speak white
parlez-nous production profits et pourcentages
Speak white
c'est une langue riche
pour acheter
mais pour se vendre

28 Co-auteur, Denis Monnière, Montréal, Édition de l'Hexagone, 1981, 41 p.

mais pour se vendre à perte d'âme
mais pour se vendre

Et le destinataire premier, face à la revendication d'identité suivante:

rien ne vaut une langue à jurons
notre parlure pas très propre
tachée de cambouis et d'huile

Ne s'y regardent-ils pas l'un et l'autre, comme dans un miroir, l'un pour se voir refuser, pour culpabiliser peut-être, l'autre pour se nommer, confirmer son existence. Cette parlure tachée de cambouis et d'huile, Michèle Lalonde en fera l'objet et la texture de *La Deffence et illustration de la langue québécoise*. Le ton a changé cependant. L'ennemi n'est plus seulement l'autre mais le même, soi, du moins une part de soi: les joualisants politiques et les francisants à outrance. Aussi la manifestateure entre-t-elle dans l'ère de l'explication, de l'argumentation, de la démonstration. Le temps n'est plus à l'insulte et au cri, il est aux lettres de créance. Les destinataires — les lecteurs de la revue *Maintenant* — doivent toujours être rejoints, convaincus. Ils le seront selon leur propre "système sémantique,"²⁹ par une forme de séduction intellectuelle installée grâce à la distance ironique du pastiche réussi, les jeux entre les niveaux de langue, la preuve faite, incluse dans le texte même, que la langue "Québécoise ou Québécoyaise, ou Kébékouaze" existe, "distincte de la Française," qu'elle constitue un instrument valable, capable d'exprimer les concepts les plus nuancés.

Ne nous y trompons pas cependant. Sous l'apparent plaisir d'une érudition partagée, court une joyeuse et communicative subversion qui bouscule arguments et destinataires vers la conclusion: le chapitre douzième, une manière de postface intitulée "Deffence de l'auteur" et simple précision du programme annoncé dans l'intertextualité du titre d'abord, puis dans la sorte de préface que constitue le chapitre premier, "L'intention de l'Auteur." Entre les deux, des titres susceptibles de faire consensus, comme "De la difficulté de s'exprimer dans la langue-à-sa-mère", "De l'impérialisme François", "Comment pour avoir trop pété plus haut que le trou/la Langue François s'est affoiblie et dévitalisée et comment par comparaison/le verbe Québécois pète plus gaiement de santé," "De la parlure dite cheval/& comment ce sport hippique/nous fait apprécier des Anglois." Des listes de

29 Cf. Wolfgang Iser, op.cit. 152.

mots bien connus des destinataires et qui prouvent le dynamisme de la langue québécoise:

Pimbina, savane, cageux, banc de neige, bougrine, raquette, brunante, portage, couraille, échouerie, loup-marin, craquias, glissette, feu-follet, mascou, siffleux, pourillon, goudrelle, porte-habits, peinturer, sourlinguer, poussailler, affiler, gossier, bardotter, bardasser...

Des explications enfin qui, répondant au désir des destinataires, la légitiment:

Ce n'est donc pas n'importe comment que notre vulgaire commet ses innombrables fautes mais en quelque sorte fidèlement, ponctuellement et respectueusement. Autant dire, en renversant ce paradoxe, qu'en bon québécoys, les délits de beau Français reviennent avec une régularité telle qu'elle suppose chez tous ceux qui le parlent une certaine commune logique et rigueur. Voilà comment les chevreux, les écureux & autres substantifs en "euil" ont au Nouveau Monde comme à la Renaissance leur pluriel en "eux"; et aussi pourquoi les mots orage, ouvrage, évangile, espace, emplâtre sont volontiers du féminin; et pourquoi broussailles, funérailles, entrefaites, vacances peuvent se dire au singulier; et pourquoi les formes interrogatives où-ce-que-c'est, par-où-ce-que sont encore en usage. Et je continuerais si j'aurais le loisir car la conjonction "si," exprimant une condition, demande bel et bien le conditionnel comme au dix-septième siècle...

Une fois de plus, le lecteur aura dicté sa manière à l'écrivaine.

Simple hasard? Habileté innée de la part de Michèle Lalonde qui aurait comme pressenti la nécessité pour le manifeste, performatif par définition, de se faire le *double* ou l'*opposé absolu* du lecteur? De lui proposer/imposer ainsi un programme qu'il n'aura plus qu'à exécuter/refuser? On peut en douter quand on lit, dans "les écrivains et la révolution": "la seule critique génératrice de sens s'insère dans le rapport organique de l'oeuvre et du lecteur."³⁰ Preuve par neuf de la non-naïveté de Michèle Lalonde; de son extraordinaire sens de la communication qui n'a d'égal que la qualité énergétique de son engagement littéraire et politique. Preuve de sa modernité aussi, puisque son commentaire rejoint à la fois le thème du présent colloque et Wolfgang Iser soutenant qu'en littérature un "changement de paradigme" a eu lieu, "où le couple conceptuel message/signification a cédé la place au couple effet/réception."³¹

30 Anthologie citée, 166.

31 Op.cit. 8.

N'y a-t-il pas surtout le témoignage ultralucide et en même temps tragique du poème *Portée disparue*? Celle qui repoussait tout "vedettisme" afin de mieux rendre compte de la réalité québécoise, qui choisissait même l'ascèse du texte masqué en non-texte, y révèle une conscience aiguë du jeu manifestaire. Pour éviter les nombreuses tentatives de récupération dont elle est vite devenue l'objet, elle s'y met en marge du système; en vain d'ailleurs, comme en fait foi ma communication, on n'échappe pas à ce dernier: la crise lui sert d'auto-régulateur.³² *Portée disparue*, sorte d'anti-manifeste publié et distribué dans une semi-clandestinité et par lequel Michèle Lalonde fait ce qu'elle dit être ses "adieux d'une page blanche":

Sous les néons de l'Occupant, sous l'incandescent et gigantesque alphabet du Pouvoir, j'écrirai désormais comme quiconque: en lettres blanches sur mur de brique. Je me sou mets d'emblée à l'autorité critique de la pluie. Avec les années, elle effacera mes phrases. Le temps me biffera des mémoires. (Vous me récupérerez alors, grattant d'un ongle délicat quelque exemplaire brique de ma décadente écriture. Vous me récupérerez bel et bien, assidus à conserver ce qui n'a plus de sens et par là même a pris pour vous de la valeur. Vous me récupérerez donc.) Mais sur la brique ou le béton, vous ne saisissez jamais que les fragments de l'immense texte collectif dont vous ne saviez faire lecture et que mes récupérables graffitis n'avaient servi qu'à ponctuer.³³

Université de Montréal

32 Dans *L'enjeu du manifeste/le manifeste en jeu* (Montréal, Le Préambule, coll. "L'univers des discours," 124-125), Line McMurray et moi avons tenté de montrer combien le témoignage de "Portée disparue" est paradoxal.

33 Anthologie citée, 54 et 57.

JEAN FISSETTE

Préliminaires à l'analyse systémique d'un épisode littéraire: Claude Gauvreau, lecteur de *Refus global*

Un des grands aspects de l'évolution moderne de la pensée scientifique est qu'il n'existe aucun "système universel" unique et couvrant tout.¹

Introduction

Dans le cadre de votre recherche, vous vous êtes donné une problématique construite autour de la notion de "poly-système."

Je voudrais d'abord vous dire jusqu'à quel point la théorie des systèmes, ainsi que l'analyse systémique que vous indexez ainsi me paraissent pertinentes, voire nécessaires dans l'état actuel des recherches concernant l'étude de l'Institution littéraire. La communication que j'ai préparée témoignera, je l'espère, de l'intérêt immense que vous avez suscité chez moi.

Le thème que je traiterai, soit "Claude Gauvreau, lecteur de *Refus global*," pourrait s'inscrire de la façon suivante dans votre problématique. Si le manifeste de *Refus global* a engendré un renouvellement des valeurs dans la société québécoise de l'après-guerre, marquant une importante étape dans l'accès du pays à la modernité, c'est précisément parce que le texte ainsi que la démarche culturelle qu'il affiche, s'inscrivaient dans une conscience de la relativité des valeurs et une acceptation de l'hétérogénéité des codes de représentation soit, comme je le proposerai plus bas, dans une *logique systémique*. Mais par le fait même de son succès, *Refus global* instaurait une légitimité, une Institution, un lieu de pouvoir qui menaçait d'ébranler cela même qui avait fait sa force.

À la limite, ce ne fut plus qu'une question de lecture. Et ces modes de lecture, loin d'être spontanés, on le sait, répondent à des impératifs d'ordre idéologique. Je me donne donc comme objet de saisir ces divers modes de

1 Ludwig von Bertalanffy, *Théorie générale des systèmes*, Paris, Dunod, 1973, 98.

lecture du manifeste, les instruments liés à la théorie des systèmes me paraissant les mieux adaptés — et de loin — à un tel questionnement.

L'analyse 'poly-systémique'

Je me permettrai d'inverser le point de vue: plutôt que de m'intéresser à l'Institution littéraire comme à un objet *saisi de l'extérieur* avec une problématique bien précise où l'avancée théorique postulée, bien que intéressante, risquerait d'être déterminée de façon trop stricte par un modèle théorique situé à un niveau très abstrait, je me placerai à *l'intérieur* d'un épisode littéraire, mettant en scène deux personnages historiques, P.-E. Borduas et Claude Gauvreau, cherchant à examiner comment les parcours de leurs activités créatrices peuvent être mis en lumière, donc mieux compris dans la perspective de votre problématique. C'est donc dire que dans cette lecture 'systémique' que je m'appête à faire, les sujets (actants) de l'analyse seront d'abord des personnages historiques et non moi-même en tant qu'énonciateur. Ce qui ne m'empêchera pas de leur souffler quelques réponses à l'oreille...

Non pas que je réprouve ou conteste cette perspective critique, au contraire, je suis convaincu de son intérêt, de sa pertinence, voire de sa nécessité. En ce sens, je m'avance plus loin dans cette voie critique que vous ouvrez, allant, et c'est mon objectif, jusqu'à en tenter une application particulière dont les retombées pourraient s'évaluer en termes de pertinence et à la limite, mais là je vous laisse la charge de l'évaluation, en termes de 'validation.'

Un dernier mot de préalable: j'inscris d'entrée de jeu une interrogation concernant l'expression 'système des systèmes.' Cette expression fait sonner à mon esprit des harmoniques me ramenant au Gregory Bateson vieillissant qui proposait la notion de 'méta-système.' Il y a là une parenté avec le vieux projet métaphysique, soit la recherche ou plutôt le 'fantasme' du lieu rêvé où toutes les hétérogénéités, toutes les contradictions se résoudraient dans une cohésion que je perçois comme parfaitement utopique. C'est précisément en réaction à cette position métaphysique que j'adhère à la notion de poly-système: pour moi, la littérature constitue UN PARMIS PLUSIEURS systèmes de représentation avec lesquels elle entre en interaction: le cinéma, le théâtre, la musique, la peinture, mais aussi, en dehors du champ artistique, les acquis de la technologie et de la science, les découpages et hiérarchies socio-économiques, les diverses instances de communications si importantes dans notre société et plus simplement l'Histoire comme représentation narrative globale de nos sociétés.

Dans quelle mesure les pratiques particulières indexées dans les divers systèmes de représentation que je viens d'énumérer sont-elles ouvertes l'une à l'autre? Dans quelle mesure la conscience du sujet qui s'y inscrit va-t-elle dans le sens d'une reconnaissance de la relativité de son médium ou bien, à l'inverse, n'a-t-elle pas tendance à s'enfermer dans son code, son paradigme, son système de représentation pour proclamer sa puissance sur un ton paranoïde?

Dans mon esprit, la notion de 'poly-système' ne fait sens que dans la mesure où elle permet de saisir les inter-actions entre divers systèmes de représentations. Mais une saisie totalisante, l'accès à un 'système des systèmes,' je ne crois pas que cela soit possible, ni souhaitable, car l'histoire nous a montré que les théories globalisantes qui se construisaient au mépris du réel, risquent de conduire à diverses formes de fascismes. D'ailleurs, les divers travaux menés dans le cadre des recherches sur l'intelligence artificielle aboutissent généralement à la notion de 'simulation' qui est, par définition, une représentation donnée comme approximative, partielle et partiale. Et s'il en était ainsi du fait littéraire!

Quelques mots sur le contexte historique

Nous sommes dans le Québec des années quarante, celui de Duplessis, mais aussi celui de l'époque de la guerre, de l'industrialisation rapide, de l'urbanisation de la société: au pays commence à circuler de l'information en provenance de l'étranger. La culture, traditionnellement fermée sur elle-même, sur ses propres Institutions, s'avère de moins en moins puissante à intégrer toutes ces nouvelles données idéologiques, sociologiques, artistiques...

Pour poursuivre le plus brièvement possible cette mise en contexte, je rappelle qu'alors, au début de la décennie des années quarante, le peintre P.-E. Borduas, qui est rattaché à titre de professeur de dessin à l'*École du Meuble*, fait une découverte qui marquera sa vie: un texte d'André Breton intitulé "La château étoilé."² Très tôt, il s'initie, de façon autodidacte, au surréalisme; quelques années plus tard, il procédera à sa première exposition de toiles non-figuratives, soit les célèbres *Gouaches de 1942*. Une douzaine de jeunes étudiants, rattachés soit à l'*École du Meuble*, soit à l'*École des Beaux-Arts* se regroupent, fascinés, autour de lui: ce sera le lieu de longues discussions, d'amitiés pour la vie et surtout de la découverte et de la pratique de la modernité en Art. Très tôt, ces jeunes entreprendront une

2 Ce texte est devenu le chapitre V de *L'Amour fou*.

carrière internationale et c'est dans cet esprit d'euphorie qu'en 1948, ils signent le manifeste du *Refus global*. Et, dès ce moment, le groupe commence de se disloquer, la logique des carrières individuelles, le contexte culturel et institutionnel de Montréal, tout conduira à la dissociation du groupe.

Si ce n'est le plus jeune, le seul poète du groupe, Claude Gauvreau qui restera, pour toujours, à Montréal, tentant seul et à la limite contre les anciens amis, de maintenir vivant et dynamique le grand projet automatiste de libération de l'expressivité et de la création artistique. C'est ainsi qu'il tentera d'apporter à l'écriture poétique les mêmes transgressions, les mêmes espoirs qui avaient animé les peintres. À la toute fin de sa vie, Claude Gauvreau écrira un drame, *Les Oranges sont vertes*, qui raconte précisément cette lutte qu'il a menée personnellement pour conduire à terme ce grand projet d'une poésie automatiste, qu'il nommera "exploréenne," vivante, visant une libération totale de l'expressivité.

Or cette petite révolution automatiste, avec ses hauts et ses bas, ses succès, mais aussi ses échecs peut être saisie comme une inscription, avant la lettre, de la part des sujets, dans une logique systémique. Ce sera là le point focal de ma communication.

Lecture systémique de l'épisode littéraire du "Refus global"

À partir des textes que nous ont laissés Borduas et Gauvreau, j'essayerai de démontrer l'hypothèse suivante: Borduas, en assumant la rédaction de plusieurs textes culminant dans la publication de *Refus global* s'est placé dans une logique *système* d'ouverture et d'intégration aux divers codes sociaux et culturels de l'époque, notamment ceux qui étaient liés à cette nouvelle culture moderne qui naissait, alors que Claude Gauvreau, parce qu'il a tenté de rester le plus fidèle à Borduas, s'est contenté de reproduire les éléments de contenu de ce qui avait constitué la grande 'transgression borduasienne,' mais sans vraiment en comprendre ni en assumer les enjeux de sorte que dans l'esprit même de sa démarche, Gauvreau s'est trouvé dans une simple position d'orthodoxie par rapport à son maître, inversant par le fait même le sens de la démarche de Borduas.

Je procéderai maintenant à une lecture comparée des positions respectives de Borduas et Gauvreau suivant différents thèmes empruntés à la 'théorie des systèmes,' me référant au classique de cette théorie, soit Bertalanffy.³

3 *Théorie générale des systèmes.*

Rappelons auparavant que le projet surréaliste avait d'abord été défini par André Breton, et les *manifestes* sont très clairs à ce sujet, comme un projet dont l'envergure débordait largement le strict cadre artistique ou esthétique; c'est à un renouvellement et à une revivification de la sensibilité que Breton vouait le surréalisme, l'enjeu en étant l'avenir de la civilisation occidentale. L'automatisme québécois qui s'est grandement inspiré du surréalisme européen a été profondément marqué par cet aspect fondamental du projet surréaliste.

1. *Système ouvert/fermé*

Dans une problématique systémique, le premier aspect qui retient l'attention, c'est la question de savoir si l'on se situe dans une logique de système ouvert ou de système fermé; ce qui est alors en cause, et ici vous me pardonnerez de me faire elliptique, c'est la relation que l'on établit avec l'environnement: par 'environnement,' j'entends ici l'ensemble des autres systèmes de représentation auxquels j'ai fait allusion plus haut.

Borduas commençait ainsi la définition qu'il proposait au terme TABLEAU:

Un tableau est un objet sans importance.

Il n'empêche pas des milliers d'êtres de souffrir du froid, des maladies; il ne peut éviter non plus que des villes entières sautent corps et bien, d'un seul coup, sous le choc explosif de nos engins meurtriers.

Cependant il a su situer l'homme dans sa foi... (CMC: 311)⁴

Et, dans *Refus global*, il écrivait: "Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement" (RG: 341).

Gauvreau, de son côté, professera toute sa vie une *adhésion sans faille* à une position philosophique qu'il nommait le "monisme athée." Si le monisme renvoie à une conception intégrée, homogène de l'univers, c'est-à-dire en l'absence de toute discrimination entre le matériel et le spirituel, entre le corps et l'âme, l'attitude affective de Gauvreau en sera une, au contraire, de fermeture dogmatique sur ses propres convictions.

4 Paul-Émile Borduas, *Écrits*, t.I, i.1933-1960, Édition critique préparée par André Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Coll. "Bibliothèque du Nouveau Monde." Les sigles renvoient aux textes suivants: RG: *Refus global*; CMC: *Commentaires sur des mots courants*; LTC: *La Transformation continue*; PL: *Projections libérantes*; IND: *Indiscrétions*. Les chiffres renvoient à la numérotation des lignes de cette édition.

Ailleurs, dans le cadre d'un échange de correspondance avec un étudiant, Gauvreau écrira:

Ceci est très important, ne cessez jamais d'en tenir compte: tout ce que je vous ai dit, tout ce que je vous dis, tout ce que je vous dirai — sur l'automatisme ou sur quelque autre discipline ou chose — est INTÉGRALEMENT INUTILISABLE pour toute activité créatrice.⁵

Et plus tard, pour reprendre un autre exemple, Gauvreau réalisera le grand rêve de sa vie: il réunira lui-même ses propres textes, pour en faire une grande édition luxueuse qu'il intitulera: *Oeuvres créatrices complètes*: les textes de réflexion critique, pourtant nombreux et très précieux, sont absents de cette édition.

Ce qui est en cause ici, c'est évidemment l'intégration de la démarche créatrice dans le contexte environnemental: Borduas relativise à l'extrême la création alors que Gauvreau l'isole jusqu'à en faire un absolu.

2. Homogénéité/hétérogénéité

J'ai trouvé chez Borduas ce passage qui m'a toujours paru superbe; je me permets de vous le citer *in extenso*:

Nous conservons la manie d'employer comme substantif: vérité et beauté. Ce ne saurait être pour nous que des qualités, des relations que nous déterminons avec des objets. Relations nulles sans ces objets, nulles aussi avec ces mêmes objets mais dans un autre état de la connaissance sensible.

La vérité est une relation rassurante à un moment donné de notre vie ou de l'histoire.

La beauté, une relation troublante. Toutes deux ont besoin de l'espoir. (LTC: 279)

Je me suis souvent demandé comment Borduas qui n'avait pourtant pas reçu une formation académique très avancée et, qui plus est, une formation pratiquement nulle en philosophie, avait pu arriver à une telle formulation, à une conscience si fine de la relativité des valeurs; aujourd'hui, je pense que la conscience très aiguisée qu'il avait développée de sa relation à l'environnement social, politique, culturel et artistique a pu le conduire à ce lieu; cette conscience ne fut d'ailleurs pas seulement affirmée, elle a été

5 Claude Gauvreau, "Lettres à un fantôme," dans *Les Automatistes*, no. spécial de *La Barre du jour*, 17-20, 1969, 347. Les majuscules sont de Gauvreau.

intensément vécue avec toutes les inquiétudes qui l'accompagnent nécessairement.

De son côté, Gauvreau affirmera avec une fierté non feinte:

Dans mes textes, le côtoiement constant et l'entrelacement des mots quotidiens et des mots explorés est une des causes les plus fréquentes de la stupéfaction des lecteurs. C'est aussi la caractéristique de ma patte.⁶

Soit, d'un côté, le sens de la nuance, de la relativité et, de l'autre, celui de la réussite, de la fixité des valeurs acquises une fois pour toujours. En d'autres termes, Borduas se situe dans un processus de découverte, de constante remise en question alors que Gauvreau se place dans un espace de 'reconnaissance,' dans une position d'"après coup" et d'auto-contentement.

3. La notion de 'flux'

La pensée systémique implique que la représentation que se fait l'analyste de son objet soit donnée non pas sous forme d'une structure, d'unités statiques, systématisées dans un ensemble fixé à jamais, mais au contraire, sous forme de données en mouvement continu, avec des lieux différenciés de pression, de barrage, de déplacement, etc... Pour reprendre le résumé de Joël de Rosnay, on proposera cette formule:

... la notion de fluide remplace celle de solide. Le mouvant remplace le permanent. Souplesse et adaptabilité remplacent rigidité et stabilité. Les notions de flux et d'équilibre s'ajoutent à celles de forces et d'équilibres de forces. La durée et l'irréversibilité entrent comme dimensions fondamentales dans la nature des phénomènes. La causalité devient circulaire et s'ouvre sur la finalité.⁷

En un sens, cet aspect de la théorie systémique rejoint le modèle peircien du signe et notamment la notion de *sémiose* suivant laquelle l'objet-signe (toutes les choses de la réalité autant que les perceptions sont considérées comme des signes par Peirce) est en constant déplacement. Or j'ai eu le bonheur de découvrir chez Borduas, une parenté étonnante, étrange parce que imprévue, avec Peirce. Ainsi, le texte de *La Transformation continue* (l'incipit est très révélateur) commence ainsi:

6 Ibid. 360.

7 Joël de Rosnay, *Le macroscopie. Vers une vision globale*, Paris, Seuil, 1977, "Points-80," 109.

La transformation continue de la naissance à la mort s'opère dans la prescience de nos besoins à venir. Cette prescience désaxe nos désirs en avant du moment présent. ... Au fond, nous voudrions briser immédiatement toutes les entraves à notre totale réalisation. Ce qui ne saurait être si facile. (LTC: 275)

De son côté, Gauvreau parlera toute sa vie de l'épisode de la publication du manifeste du *Refus global*; il saisira cet événement comme le fait d'un pas qui a été franchi une fois pour toutes, comme une rupture définitive, comme un passage dans un nouvel ordre des choses, tandis que pour Borduas, cet événement marque une parmi les nombreuses ruptures qui ont jalonné sa vie. Soit, dans un cas, on trouve le simple passage, pour reprendre les termes de la sémiotique narrative, d'un manque à la liquidation de ce manque comme si tout pouvait être aussi simple, comme si le processus de rupture constituait le tout de la vie; de ce point de vue, le texte des *Oranges sont vertes* auquel j'ai fait allusion plus haut, ne raconte en fait que la façon dont cet 'héritage' a été reçu et maintenu.

Dans une longue narration de cet épisode littéraire, Claude Gauvreau écrivait: "Borduas est le seul homme indiscutablement supérieur que j'ai rencontré dans ma vie."⁸ Or ce texte, il l'a intitulé "L'Épopée automatiste vue par un cyclope"; si, par ce dernier mot, il signifiait l'unicité de son regard, la partialité de son point de vue, ce n'était nullement pour se relativiser, au contraire: il a toujours affirmé sa conviction de détenir la VÉRITÉ. Et cette "vérité," elle lui avait été révélée par le dieu, le Père, cet "homme supérieur:" on ne saurait trouver illustration plus nette d'une attitude anti-systémique.

4. Les boucles de rétroaction

Cette notion de flux conduit au modèle des boucles de rétroaction positive et négative ayant comme fonction de 'réguler' le mouvement, le 'flux' de l'expressivité. Cette problématique n'est pas neuve en fait: l'on doit remonter à cette même décennie des années quarante pour trouver la découverte et la formalisation par Wiener et Bigelow de ce schéma de la "boucle circulaire de l'information, nécessaire pour corriger toute action";⁹ ultérieurement cette découverte sera généralisée à l'organisme vivant et, d'une façon encore plus générale, à l'ensemble des codes qui fondent la vie en société. C'est probablement à ce niveau que l'on touche le point où la pensée et l'attitude

8 Claude Gauvreau, "L'Épopée automatiste vue par un cyclope," dans *Les Automatistes*, 50.

9 Joël de Rosnay, *Le macroscope*, 88.

de Borduas ont été au plus proche de ce que l'on cherche à saisir sous le terme de "systémique."

L'objet-tableau est donné par Borduas comme la retombée d'une activité passionnelle; en peignant le tableau, l'artiste active tout ce qu'il y a en lui de sensibilité, de magie, de pouvoir créateur: la cible de ce processus est moins le tableau lui-même saisi comme objet fabriqué ayant sa valeur monétaire que l'acquisition d'un raffinement, qu'une avancée dans l'ordre de la conscientisation. De la même façon, par après, lorsque le tableau sera 'lu,' il agira comme un même mécanisme de raffinement, de conscientisation appelé à agir auprès de celui qui le 'consomme.' En ce sens, le tableau n'est qu'un moment et un véhicule dans ce mouvement généralisé de conscientisation qui définit la collectivité humaine.

En un certain sens, et ce point me paraît central, le tableau pour Borduas est un objet d'échange sans être une marchandise; soit un objet placé dans un circuit reposant non pas sur un système abstrait et clos comme celui des valeurs monétaires, mais un objet actif, allumant les passions, aiguisant et raffinant la sensibilité. Cette position chez Borduas me paraît des plus modernes; on pourrait la reformuler en ces termes: le tableau est un pur objet symbolique, un ensemble de stimuli plutôt que de 'données d'information' appelé à être injecté dans le système social de façon à agir, de façon imprévisible, sur lui.

Et à l'inverse, un tableau reste-t-il 'lettre morte,' objet de musée sans gain de sensibilité, ou ayant perdu avec le temps sa valeur émotive, objet sans gain de "sémiose" pour reprendre le terme de Peirce qu'alors Borduas parlera d'un "objet mort-né." On comprendra aisément que dans ces conditions, Borduas ait constamment accusé et condamné l'art figuratif, surtout celui fait sur modèle, comme une pratique de répétition, soit ce qu'il appelait l'"art académique." Dans les *Commentaires*, il qualifie ainsi cet art de reproduction:

... mort, froid, volontaire, systématique, rationnel, intentionnel, répétitif, double emploi, impersonnel, insensible, calculé, etc., etc., et zut! faites un petit effort. (CMC: 301)

De la même façon, Peirce proposait qu'un objet signe qui s'arrête dans son parcours, sa sémiose, est un objet mort.

Ainsi ce qui est central chez Borduas, c'est moins le tableau que l'*acte de peindre*. Ailleurs, dans *Projections libérantes*, il écrira: "La conséquence est plus importante que le but" (PL: 447). Ce que nous pouvons comprendre de la façon suivante: le tableau est un objet dynamique, largement imprévisible; lui assigner un "but" le ramènerait à une stricte valeur monétaire, le figerait, lui fixerait un espace déterminé dans un système abstrait, soit une 'structure' alors que le mesurer en termes de 'conséquence,' c'est le laisser agir,

compter sur ses retombées passionnelles, c'est assumer la dynamique du système, la relativité des valeurs et surtout l'ouverture de la création sur l'ensemble de son environnement.

Borduas développera la conscience de cette fonction centrale de l'*acte de peindre* au point qu'il n'hésitera pas à détruire quelques années de production picturale qui ne lui paraissait pas suffisamment dynamique et créatrice ou, suivant son expression, "passionnelle."

De son côté, Claude Gauvreau définira, comme dans un a-priori, une nouvelle écriture, reproduisant en bonne partie l'héritage de Borduas et qu'il considérera comme un poncif. La forme de l'écriture est nouvelle, rébarbative: face aux objections de difficultés d'accès, il répond:

J'avoue ne pas comprendre les bornés qui s'y perdent. Il faut que leur sensibilité et leur cerveau soient englués dans de la pâte de guimauve.

Et qu'on ne m'arrive pas avec la sotte objection que des poèmes — parfaitement matériels et concrets — sont hermétiques et inaccessibles!... Qu'on se décroche la sensibilité, d'abord évidemment!¹⁰

Plus tard, Gauvreau manifestera la même attitude:

Je comprends l'indécence d'une telle assertion en ce moment et je n'y insisterai pas, même s'il s'agit là d'une obsédante certitude inébranlable pour moi; je m'abandonne à la merci de tous les commentaires facétieux et persifleurs.¹¹

En fait, chez Gauvreau on trouve une forte compulsion à l'écriture et à la répétition comme l'a bien vu son principal commentateur Jacques Marchand. Toute sa vie, il poursuivra un vaste projet de renouvellement de l'expressivité poétique et ce, sans tenir compte de la réception, c'est-à-dire en coupant tout lien avec l'environnement, convaincu qu'il est d'AVOIR RAISON. Si la réponse manque, c'est l'autre qui a tort. C'est que chez lui le processus de l'écriture est logorhémique. En termes systémiques, on dira que l'écriture est un processus toujours poussé au maximum, en l'absence de tout mécanisme de rectification du tir, sans boucle de rétroaction négative. En somme Gauvreau s'enfermait dans ses convictions, s'appuyant exclusivement sur l'image forte du Père Borduas.

10 Claude Gauvreau, "Lettre à un fantôme," 357.

11 Claude Gauvreau, "Les affinités surréalistes de Roland Giguère," *Études littéraires*, vol. 5, no. 3, décembre 1972, 510-11.

Nous avons trouvé, dans le fonds de Borduas, un court manuscrit où il tente de saisir, en quelques lignes, la personnalité de chacun des jeunes qui gravitent autour de lui; les portraits, extrêmement brefs, paraissent d'une grande justesse, tant la perception de Borduas avait atteint une exquise finesse; de Claude Gauvreau, il écrit:

La calme et formidable assurance d'un révolutionnaire né poète et tribun. Celui de nous tous à l'activité la plus facilement justifiable, la moins dispersante. (IND: 267)

Quelques années plus tard, dans le cadre d'un échange de correspondance, Borduas reviendra sur ce sujet en s'adressant directement à Gauvreau:

Seulement une mise en garde contre une tendance naturelle à la surestimation isolante par comparaison insuffisamment informée: rien de plus.¹²

Ces deux 'évaluations' proviennent de points de vue différents: lors de la première, Borduas était placé au centre des jeunes, dans la ferveur du bouillonnement contestataire; la seconde évaluation appartient à une lettre que Borduas écrit de New York, c'est-à-dire après avoir assumé un premier exil. Si l'évaluation passe de l'expression positive de l'"activité la moins dispersante" à la restriction très nette de la "surestimation isolante" c'est que Borduas, pour l'exprimer en termes systémiques, assume de façon encore plus marquée cette nécessaire relation vivante avec tout le contexte environnemental.

Les personnages historiques

Au terme de cette trop brève lecture de quelques textes de Borduas et de Gauvreau, que peut-on conclure? Si Gauvreau a réinvesti dans ses textes la plupart des propositions de Borduas touchant l'expressivité (faute de temps, j'ai peu insisté sur cet aspect), son attitude fut diamétralement opposée. Pour le moment, on pourrait suggérer que l'analyse systémique renvoie moins à un corps de doctrines qu'à une attitude, c'est-à-dire à une modalité, une façon que se donne un sujet donné de se situer dans l'ensemble des systèmes de représentation, bref dans la société.

On pourrait se demander quelles raisons biographiques ont pu conduire Gauvreau à ainsi 'déformer' l'enjeu de la transgression borduasienne. Pour des raisons de temps je n'aborderai pas ce sujet, me contentant pourtant de signaler tout ce qu'une attitude comme celle de Borduas peut comporter de

12 Paul-Émile Borduas, "Lettres à Claude Gauvreau," *Liberté*, vol. 2, 1960, 235-238.

‘déséquilibrant;’ et effectivement, l’entourage de Borduas a été constamment marqué par ces difficultés d’ordre émotif et psychologique.

En somme, Borduas visait un renouvellement de la sensibilité, une ouverture à l’altérité et ce, par le biais de l’expression artistique. Gauvreau, quant à lui, a inversé la proposition: son projet central visait un renouvellement de l’expressivité artistique. Au terme d’une entrevue qu’il nous a été donné de voir dans le film de Jean-Claude Labrecque intitulé *La Nuit de la poésie*, Gauvreau affirmait que son grand projet, c’était “de devenir le plus grand poète de son pays, puis le plus grand poète de son époque et enfin le plus grand poète de tous les temps!”

Une revue plus serrée de la biographie de Borduas nous apprendrait que durant toute sa vie, il a transgressé les Institutions qu’il avait lui-même contribué à construire ou bien auxquelles il avait adhéré de toute la force de ses convictions: l’art religieux, l’enseignement, sa participation aux *Cahiers des Arts graphiques*, sa participation à la *Contemporary Arts Society*, enfin et surtout le mouvement automatiste montréalais qu’il a laissé entre les mains de Gauvreau. Ainsi en témoigne cette lettre déjà citée, écrite de New York en 1954:

... C’est vis à vis l’action révolutionnaire à poursuivre que vous êtes le “seul,” mon cher Claude... Vous êtes de taille à affronter ces difficultés. Vous avez toute ma confiance, tous mes souhaits. Comprenez bien cependant que pour moi — de toute façon — l’avenir sera prestigieux. Cette assurance m’en dégage royalement! Mon action vise d’autres chats plus immédiats, plus généraux; alors ils requièrent toutes mes forces. Ce qui ne m’empêchera pas d’avoir un oeil attentif là-bas, à la racine, et de vous aider dans la mesure de mon champ d’actions.¹³

Le manifeste et les institutions

Cette longue réflexion nous ramène à la question des Institutions. Qu’est-ce qu’une Institution? En termes systémiques on proposera qu’il s’agit d’un corps de doctrines, constitué en ensemble cohérent, représenté par un groupe restreint d’individus qui, précisément en raison de leur appartenance exclusive à ce collectif, occupent une position de pouvoir dans la société. De façon négative maintenant, on reviendra sur les constituants de l’Institution pour rappeler qu’un ‘corps de doctrine’ ne peut subsister comme tel que dans la mesure où un processus d’exclusion constante est exercé à l’égard des autres doctrines qui pourraient prétendre à une ‘place au soleil’ sur la scène

13 Ibid.

sociale. Et de la même façon, l'exclusivité et la restriction des personnes qui y ont accès garantit à l'Institution un statut de pouvoir dans la société.

Si l'on s'entend sur cette définition préliminaire, on se demandera quel est le rôle du pamphlet ou du manifeste? Je proposerai deux réponses qui, tout en n'étant pas contradictoires, sont orientées dans des directions différentes:

1. Le manifeste a comme fonction de fonder une Institution, soit un corps de doctrines et un groupe restreint de participants: à cet égard, les *Manifestes du surréalisme* de Breton constituent l'exemple le plus probant. Dans ces conditions on peut aussi proposer que le texte de *Refus global* a été exigé par les jeunes et peut-être aussi, forcé auprès de Borduas. C'est que les jeunes avaient besoin d'un nom qui les regroupe, les signale — plus qu'il ne les signifie — au marché de la peinture.

En ce sens, le manifeste, en créant une Institution crée nécessairement un lieu de pouvoir!

2. Le manifeste a aussi comme fonction de s'opposer à un pouvoir existant, souvent une autre Institution qui est considérée comme dépassée ou annihilante. Et plus le pouvoir auquel on s'attaque est grand, plus le texte du manifeste devra être corrosif, plus la représentation qui est donnée de la société sera apocalyptique. On ajoutera aussi que habituellement, les signataires du manifeste n'occupent pas une position de pouvoir dans la société d'où la nécessité de 'parler fort,' de 'faire du bruit' pour s'assurer de se faire entendre. Et cette fonction du manifeste s'applique aussi avec la plus grande pertinence à *Refus global*.

En termes systémiques, on dira que le manifeste, comme probablement la préface littéraire, mais sur un tout autre registre, constitue un nouvel 'input,' si vous me permettez cet anglicisme, une boucle de rétroaction à la fois positive et négative, chargée de venir ébranler les savoirs, les pratiques et les catégories généralement admises comme fondement de la culture. L'objectif ultime en est un de déplacement ou, plus précisément, de substitution de nouveaux paradigmes à ceux qui constituent le fondement des valeurs.

Alors, en regard de cette définition du manifeste et de ces deux fonctions de l'Institution, comment placera-t-on Borduas et Gauvreau? Je crois que Borduas n'était pas, fondamentalement un homme de pouvoir; au contraire, c'était un voyageur, un transgressif, un éternel insatisfait, un innovateur; c'est ainsi que l'on peut comprendre la signification que revêtait pour lui le manifeste. On peut proposer que *Refus global* correspondait pour lui à cette seconde fonction de déconstruction des pouvoirs existants.

Quant à Gauvreau, c'était un sédentaire, un esprit dogmatique, un homme de pouvoir. En ce sens, je crois que Jacques Marchand¹⁴ a eu raison de défendre la thèse d'un Gauvreau ayant dévoué une majeure partie de sa vie au culte de sa propre personne. Et dans cette perspective, les divers passages de Gauvreau que j'ai cités me paraissent très éloquents. Gauvreau était très jeune à l'époque de *Refus global*; par contre, toute sa vie a été déterminée par la figure de Borduas. On peut donc suggérer que pour lui, le manifeste automatiste a correspondu à cette première image du manifeste comme fondateur d'une instance de pouvoir.

En somme, ce qui se profile derrière ces deux personnalités, ce sont des attitudes qui se différencient fondamentalement sur des questions que l'analyse systémique peut aider à mieux saisir: la place et le rôle qu'occupe un acte d'énonciation sur la scène sociale; la configuration que l'on donne au lieu privilégié que l'on occupe comme espace clos ou comme ouverture sur l'ensemble de l'environnement culturel et social; la perception que l'on se donne et l'expression que l'on affiche de ses relations au savoir, soit le sens de la relativité ou celui de l'orthodoxie; la perméabilité ou, au contraire, l'étanchéité avec lesquelles on accueille la différence qui origine de notre extériorité; enfin et surtout, le sens du pouvoir fixé à jamais ou bien la conscience de la 'transformation continue,' de la "sémiose" infinie des valeurs.

Tous ces termes désignent ce qu'une analyse systémique peut apporter à notre connaissance du littéraire et de ses Institutions.

Quant à ce sujet dont je viens de vous entretenir, je vous avouerai qu'en l'absence d'instruments de type systémique, il y aurait des contradictions, peut-être même des paradoxes, que je n'aurais su lever.

Je voudrais terminer sur une interrogation, une ouverture. Cette conclusion pourrait se justifier par le fait que je me suis placé tout au long de cette communication dans une logique systémique, mais je crois qu'elle répond à un impératif mieux fondé, soit une hésitation tenace qui assaille mon esprit.

À plusieurs reprises, j'ai proposé que certains traits caractéristiques d'une configuration systémique appartenaient simplement à des attitudes; je doute que ces traits soient réductibles à de simples considérations d'ordre psychologique. Entre Borduas et Gauvreau, il y avait certes d'importantes différences de personnalités. Mais il y a plus.

Ces deux personnages historiques se sont placés à l'intérieur de différents codes de représentation, la peinture pour l'un, l'écriture pour l'autre. Or le

14 Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate. Essai*, Montréal, VLB-Éditeur, 1979, 443 p.

peintre qui emprunte le code linguistique pour s'exprimer se donne accès à deux codes différents, l'un, la peinture, pour le langage de premier niveau et l'autre, la langue, pour le métalangage. La différence entre ces deux codes marque de façon ferme et incontestable la différence entre les deux niveaux logiques du langage et du métalangage, ce qui donnait à Borduas un interstice, un lieu logique où se déplacer, un espace où pouvait s'inscrire la différence entre le lieu des certitudes dans l'énonciation linguistique et, dans la peinture, le lieu de la totale disponibilité à la passion, à la créativité. Ainsi, dans les *Commentaires*, il écrivait qu'il faut, et je cite, "se méfier des mots tout-faits," ce qui ne l'a pas empêché de s'exprimer avec les mots tels qu'ils sont codés dans la langue. Il est évident que pour lui, il s'agissait là d'une expression métaphorique renvoyant aux codifications et aux canons dominant une certaine pratique de la peinture qu'il réprouvait. Bref, la liberté d'expression et d'imagination qu'il se donnait tenait, j'en suis convaincu, à ce double système de code ou de représentation auquel il se donnait accès. La chose me paraît d'autant plus nette que les peintres regroupés autour de Pellan qui rejetaient la démarche de Borduas lui reprochaient précisément cette inscription dans l'ordre du métalangage; *Prisme d'Yeux* écrivait:

Nous cherchons une peinture... conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté.¹⁵

Cette conception transcendante de la 'pureté' renvoie précisément à une pratique artistique fermée sur elle-même, inscrite en dehors de toute contextualisation.

À l'opposé, le poète est confronté à l'identité des codes de représentation et de formalisation pour les pratiques des deux niveaux différents de l'expressivité 'passionnelle' et de la réflexion distanciée et abstraite, soit du langage et du métalangage. Je crois que dans ce cas, la contamination entre les deux niveaux est, pour ainsi dire, inévitable, tant la conductibilité du matériau linguistique est forte et omniprésente. Le jeune Gauvreau insistait, et j'y ai fait allusion plus haut, pour bien marquer la différence entre le discours critique et l'oeuvre de création proprement dite. Faute de temps je devrai me contenter d'affirmer qu'au cours de la vie de Gauvreau, cette distinction s'est lentement mais sûrement amenuisée, la transgression de la langue qui s'opérait au niveau de la création (c.f. l'injonction de Borduas concernant la 'méfiance des mots tout faits') venant petit à petit contaminer

15 *Prisme d'Yeux* (catalogue d'exposition), 1948.

le métalangage de sorte qu'à la fin la différence fonctionnelle entre les deux niveaux logiques du langage et du métalangage est définitivement perdue: les deux lieux logiques, au lieu de continuer d'entretenir des relations différentes et complémentaires avec les codes constituant l'environnement, "se prennent comme dans un pain," interchangeant des renvois mutuels, mais se fermant sur eux-mêmes.

Ce qui explique en bonne partie, chez Gauvreau, cette attitude déjà signalée du culte de sa propre personnalité et surtout de la coupure tragique qui s'est inscrite entre le Gauvreau créateur et l'environnement social et culturel. Gauvreau, l'Automatisme, l'écriture explorée, tout à la fin constituait un lieu fermé, autotélique, à l'image d'un phare solitaire, muni de son unique oeil de cyclope, qui veille sur les mouvements et les assauts de la mer, mais sans pouvoir y faire autre chose que de les constater. Image extrême, dérisoire d'une Institution.

Cette question que je pose sur les conséquences du rattachement exclusif de Gauvreau au code linguistique renvoie en fait aux conditions mêmes de toute Institution littéraire; et cette question demeure sans réponse dans mon esprit: dans quelle mesure, et à quelles conditions, l'Institution littéraire peut-elle se distancier de son objet-propre pour éviter de s'y perdre comme le Narcisse de la légende? Comment peut-elle s'articuler aux nombreux codes qui fondent la société? Dans quelle mesure, l'Institution littéraire peut-elle relativiser son pouvoir? dans quelle mesure l'Institution littéraire peut-elle assumer l'hétérogénéité des codes qui constituent la société? Bref, comment l'Institution littéraire peut-elle se relativiser elle-même tout en se maintenant comme lieu de pouvoir? Et ici, je me réfère au célèbre postulat de Gödel à l'effet qu'un savoir constitué est dans la stricte impossibilité logique de se valider et donc de s'invalidiser lui-même. J'irai plus loin en proposant que la modernité de l'écriture au Québec qui, sous plusieurs aspects, se rattache aux positions esthétiques qu'avaient défendues Borduas et Gauvreau est particulièrement susceptible de se prêter à ce questionnement.

J'attends avec anxiété le jour où le représentant d'une Institution littéraire au faîte de son pouvoir aura suffisamment assumé sa liberté sémiotique pour pouvoir écrire: "La littérature est un objet sans importance. Elle n'empêche pas des milliers d'êtres de souffrir... Cependant elle a su lentement situer l'homme..." C'est-à-dire le jour où l'Institution littéraire sera imaginée comme un lieu nodal où se croisent une multiplicité de codes hétérogènes, le jour où elle sera pensée en termes de mécanisme d'intégration, de transformation et de relance d'informations et de stimuli plutôt que suivant l'image du phare que je viens d'évoquer, comme un lieu

restreint, clos, inaltérable et permanent d'un pouvoir qui, dans notre culture actuelle, risque de porter une valeur symbolique de plus en plus dérisoire.

Vos recherches entreprises permettront, j'en suis assuré, d'apporter des réponses à ces questions. C'est en ce sens que j'avais commencé en affirmant l'extrême intérêt et la grande pertinence de votre questionnement centré sur la notion de "poly-système."

Université du Québec à Montréal

HOLIC * HILAC

The University of Alberta Research Institute for Comparative Literature has initiated a series of conferences in the context of a project leading "Towards a History of the Literary Institution in Canada" (HOLIC/HILAC). They are as follows:

1. Problems of Literary Reception / Problèmes de réception littéraire — October 1986
2. Questions of Funding, Publishing and Distribution / Questions d'édition et de diffusion — April 1987
3. Prefaces and Literary Manifestoes / Préfaces et manifestes littéraires — November 1987
4. Literatures of Lesser Diffusion / Les littératures de moindre diffusion — April 1988
5. Literary Genres / Les genres littéraires — November 1988
6. Women's Writing and the Literary Institution / La littérature au féminin et l'institution littéraire — November 1989
7. Oral literature / Les littératures orales — November 1991
8. Literary Translation / La traduction littéraire — November 1992
9. Paraliterature / La paralittérature — November 1993
10. Canonization / La canonisation — November 1994

HOLIC * HILAC

The following proceedings of the conferences have been published by the Research Institute, or are in preparation:

1. E.D. Blodgett and A.G. Purdy, eds. *Problems of Literary Reception / Problèmes de réception littéraire*, 1988. 196 pp. Individual \$10.50 (in all subsequent prices the GST is included); Institution \$16.50

2. I.S. MacLaren and C. Potvin, eds. *Questions of Funding, Publishing and Distribution / Questions d'édition et de diffusion*, 1989. 167 pp. Individual \$11.00; Institution \$17.00

3. E.D. Blodgett and A.G. Purdy in collaboration with S. Tötösy de Zepetnek, eds. *Prefaces and Literary Manifestoes / Préfaces et manifestes littéraires*, 1990. 222 pp. Individual \$13.00; Institution \$20.00

4. Joseph Pivato in collaboration with Steven Tötösy de Zepetnek and Milan V. Dimić, eds. *Literatures of Lesser Diffusion / Les littératures de moindre diffusion*, 1990. 358 pp. Individual \$15.00; Institution \$25.00

These proceedings will appear simultaneously as a special issue of the *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* XVI.3-4 (1989). Individual \$16.00; Institution \$26.00. In Press.

5. I.S. MacLaren and C. Potvin, eds. *Literary Genres / Genres littéraires*. In Preparation.

6. C. Potvin and J. Williamson, eds. *Women's Writing and the Literary Institution / La littérature au féminin et l'institution littéraire*. In Preparation.

For orders please write to Research Institute for Comparative Literature
University of Alberta
Edmonton, Alta., T6G 2E6
Ph.: (403) 492-4776

